20

BULLETIN

DES

COMMISSIONS ROYALES

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

BULLETIN

DES

COMMISSIONS ROYALES

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

VINGTIÈME ANNÉE.

BRUXELLES,

C. MUQUARDT, ÉDITEUR, RUE DE LA RÉGENCE, 45.

Même maison à Gand et à Leipzig.

1881

THE GETTY CENTER
LIBRARY

LISTE

DES

MEMBRES EFFECTIFS ET DES CORRESPONDANTS

DE LA

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS

EN 1881

MEMBRES EFFECTIFS :

Président : M. Wellens (F.), à Bruxelles.

Vice-Présidents : MM. Chalon (R.) et Balat (A.), à Bruxelles.

Membres : MM. Beyaert (H.), architecte, à Bruxelles.
Carpentier (E.), architecte, à Belœil.
De Curte (L.), architecte, à Bruxelles.
De Man (G.), architecte, à Bruxelles.
Pauli (A.), architecte, à Gand.
Piot (Ch.), archéologue, à Bruxelles.
Portaels (J.), artiste peintre, à Bruxelles.
Rémont (J.-E.), architecte, à Liège.
Simonis (E.), statuaire, à Bruxelles.

Membre et Secrétaire général : Rousseau (J.).
Secrétaire adjoint : Ruttiens (J.).

COMITÉS DES CORRESPONDANTS :

ANVERS.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Vice-Président : M. de Burbure (L.), membre de l'Académie royale de Belgique, à Anvers.

Membres : MM. Baeckelmans (F.), architecte, à Anvers.
De Keyser (N.), directeur honoraire de l'Académie royale, à Anvers.
Ducaju (L.), statuaire, à Anvers.
Gife (E.), architecte provincial, à Anvers.
Hendricx (L.), artiste peintre, à Anvers.
Mast (E.), archéologue, à Lierre.
Schadde (J.), architecte, membre de l'Académie royale de Belgique, à Anvers.
Smekens (Th.), Président du tribunal de première instance, à Anvers.

Membre-secrétaire : Génard (P.), archiviste, à Anvers.

BRABANT.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Vice-Président : M. Wauters (A.), archiviste de la ville de Bruxelles.

Membres : MM. Coulon (E.), architecte provincial, à Bruxelles.
Geefs (G.), statuaire, à Bruxelles.
Hansotte (G.), architecte provincial, à Bruxelles.
Janssens (W.), architecte, à Bruxelles.
Reusens (E.), professeur d'archéologie et bibliothécaire à l'Université, à Louvain.
Schoy (A.), architecte, professeur à l'Académie d'Anvers, à Bruxelles.
Slingeneyer (E.), peintre d'histoire, à Bruxelles.
Trappeniers (A.), architecte, à Bruxelles.
Van Even (E.), archiviste de la ville, à Louvain.

Membre-secrétaire : Pinchart, chef de section aux archives générales du royaume, à Bruxelles.

FLANDRE OCCIDENTALE.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Membres : MM. Béthune (F.), chanoine, à Bruges.
Croquison (P.), architecte provincial, à Courtrai.
Dela Censerie (L.), architecte de la ville, à Bruges.
De Meyer, docteur en médecine, à Bruges.
Van den Peereboom (A.), ministre d'État, à Ypres.
Van de Putte (F.), chanoine, doyen de l'église de Saint-Martin, à Courtrai.
Weale (W.-H.-J.), archéologue, à Bruges.

Secrétaire : Desmedt (H.), directeur au Gouvernement provincial, à Bruges.

FLANDRE ORIENTALE.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Vice-Président : M. De Busscher (E.), archiviste de la ville, membre de l'Académie royale de Belgique, à Gand.

Membres : MM. Béthune d'Ydewalle (Baron J.), archéologue à Gand.
Canneel (T.), directeur de l'Académie des Beaux-Arts, à Gand.
Kervyn de Volkaersbeke (Baron Ph.), archéologue, à Nazareth.
Onghena (Ch.), graveur et archéologue, à Gand.
Serrure (E.), architecte de la ville, à Saint-Nicolas.
Wagener (A.), administrateur-inspecteur de l'Université, à Gand.

Membre-secrétaire : Siret (A.), commissaire d'arrondissement, à Saint-Nicolas.

HAINAUT.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Membres : MM. Broquet (A.), commissaire d'arrondissement, à Ath.
Bruyenne (J.), architecte, à Tournai.
Cador (A.), architecte de la ville, à Charleroi.
Devillers (L.), archiviste de l'État, à Mons.
Hennebicq (A.), artiste peintre, à Bruxelles.
Hubert (J.), architecte de la ville, à Mons.
Ponceau, ancien vicaire général, à Tournai.
Van Bastelaer (D.), archéologue, à Marcinelle.

Membre-secrétaire : Vincent (Ch.), architecte provincial, à Mons.

LIÈGE.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Vice-Président : M. Vierset-Godin, architecte, à Huy.

Membres : MM. Chauvin (A.), directeur honoraire de l'Académie, à Liège.
Drion (M.-P.), statuaire, directeur de l'Académie, à Liège.
Halkin (J.-J.), statuaire, à Liège.
Henrotte, chanoine, à Liège.
Noppius (H.-L.), architecte provincial, à Liège.
Renier (J.), artiste peintre, à Verviers.
Schuermans (H.), président à la Cour d'appel, à Liège.

Membre-secrétaire : Helbig (J.), artiste peintre, à Liège.

Secrétaire adjoint : Angenot (H.), greffier provincial, à Liège.

LIMBOURG.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Vice-Président : Chevalier G. de Corswarem, ancien membre de la Chambre des Représentants, à Hasselt.

Membres : MM. Bamps (A.), procureur du Roi, à Hasselt.
Claes (C.), artiste peintre, à Tongres.
de Grünne (Comte G.), conseiller provincial, à Russon.
Gérard (J.), architecte de la ville, à Hasselt.
Jaminé (H.), architecte provincial, à Hasselt.
Kempeneers, abbé, à Montenaken.
Schaetzen (Chevalier O.), conseiller provincial, à Tongres.

Membre secrétaire : Chevalier G. de Borman, membre de la députation permanente, à Schalkhoven.

Secrétaire adjoint : Nelissen (E.), chef de division à l'Administration provinciale, à Hasselt.

LUXEMBOURG.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Membres : MM. Bouvrie (Ch.), architecte provincial, à Marche.
Mathelin, ancien professeur d'archéologie, à Bastogne.
Pety de Thozée, membre de la Chambre des Représentants, à Grune.
Tandel (E.), commissaire d'arrondissement, à Arlon.

NAMUR.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Membres : MM. Bequet (Alfred), archéologue, à Namur.
Bonet (L.), artiste peintre, à Belgrade (Flawinne).
Bormans (S.), archiviste de l'État, à Namur.

Membres : MM. Boveroulle, architecte provincial, à Namur.
Dardenne, régent à l'école moyenne de l'État, à Andenne.
Del Marmol (E.), archéologue, à Montaigle (Sommière).
De Radiguès, inspecteur provincial des chemins vicinaux, à Namur.
de Villermont (Comte), membre de la députation permanente du Conseil provincial, à Couvin.
Legrand, chanoine, directeur de l'école Saint-Louis, à Namur.

Secrétaire adjoint : Marique (J.-M.-G.), directeur à l'Administration provinciale, à Namur.

COMITÉ SPÉCIAL DES OBJETS D'ART.

Président : M. Chalon (R.), à Bruxelles.

DÉLÉGUÉS DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE :

MM. De Busscher (E.), archiviste communal, à Gand.
De Keyser (N.), artiste peintre, à Anvers.
Fraikin (G.-A.), statuaire, à Bruxelles.

DÉLÉGUÉS DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS :

MM. Balat (A.), architecte, à Bruxelles.
Piot (Ch.), archéologue, à Bruxelles.
Portaels (J.), artiste peintre, à Bruxelles.
Simonis (E.), statuaire, à Bruxelles.

Secrétaire général : Rousseau (J.), à Bruxelles.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 8, 15, 22 et 29 janvier; des 1er, 5, 12, 17, 19 et 26 février 1881.

PEINTURE ET SCULPTURE.

La Commission a émis des avis favorables sur :

1° Les dessins de deux vitraux à exécuter par M. Dobbelaere pour l'église de Saint-Pierre, à Thielt (Flandre occidentale); Église de Thielt. Vitraux

2° Le dessin spécimen de deux verrières à placer dans les fenêtres du chœur de l'église de Vollezeele (Brabant); auteur : M. Vander Poorten; Église de Vollezeele. Vitraux.

3° Les projets de deux statues représentant *sainte Brigitte* et *saint Vincent de Paule*, destinées à l'église de Herck-la-Ville (Limbourg); Église de Herck la-Ville.

4° Le dessin du piédestal de la statue à ériger à Soignies à la mémoire de P.-J. Wincqz; architecte : M. Beyaert; Statue de P.-J. Wincqz, à Soignies.

Palais de justice de Charleroi. Lions.

5° Le modèle, grandeur d'exécution, de l'un des lions qui doivent orner l'entrée du palais de justice de Charleroi; auteur : M. Bouré;

Cathédrale de Bruges. Autel.

6° Les dessins modifiés des bas-reliefs destinés à l'autel de la chapelle des Sept-Douleurs à la cathédrale de Bruges; sculpteur : M. Van Nieuwenhuyze.

Église de Saint-Joseph, à Louvain.

— Des délégués ont inspecté les travaux de décoration exécutés dans l'église de Saint-Joseph, à Louvain, et dont les plans n'ont pas été soumis à la Commission. Il résulte de leur rapport que les peintures décoratives sont satisfaisantes au point de vue de la discrétion et de l'harmonie des colorations; quelques changements ont été introduits aux plans dans le cours des travaux : les draperies un peu lourdes qui étaient projetées à la partie inférieure des murs du chœur ont été remplacées par une décoration d'une échelle mieux proportionnée; le nombre de chevrons des piliers du transept a été augmenté avec un peu de profusion.

La décoration du chœur est complétée par quatre compositions de M. Guffens et dont une reste encore à placer. Les trois tableaux achevés peuvent être acceptés sous réserve de quelques retouches, dont l'artiste a reconnu lui-même l'utilité.

La Commission a toutefois présenté une observation de principe quant au mode d'exécution. D'après le projet d'ensemble de la décoration de l'église de Saint-Joseph, les tableaux du chœur devaient être exécutés directement sur l'enduit. Or les tableaux sont peints sur toile tendue sur châssis. L'artiste déclare qu'il a adopté ce système à la demande du conseil de fabrique, parce que les murs de l'édifice renfermaient encore une certaine humidité qui aurait pu être

nuisible aux peintures. Il est entendu que les châssis seront complétés par un encadrement mouluré destiné à raccorder les tableaux avec la décoration des murs. La Commission pense que, dans ces conditions, il eût été préférable de faire de cette partie de la décoration une série de tableaux ordinaires, c'est-à-dire indépendants de la décoration générale, ce qui eût permis de les placer de manière à éviter toute dégradation due à l'humidité. Cependant M. Guffens assure qu'il a pris les mesures nécessaires pour que l'air puisse circuler entre les tableaux et le mur.

Pour terminer la décoration intérieure de l'édifice, il reste à peindre une partie de la nef centrale et les deux nefs latérales; sur les parois de celles-ci, les peintures décoratives encadreront les quatorze stations du chemin de la croix. Ces stations sont confiées à M. Meunier, qui a déjà peint les quatre tableaux des autels latéraux. A en juger par le spécimen exécuté, il est à craindre que l'encadrement architectural qu'on se propose de donner aux stations ne soit d'une importance exagérée et la Commission a demandé qu'avant d'autoriser ce genre d'encadrement on soumette des projets modifiés.

Musée royal de Bruxelles. Plafond.

— A la demande de M. le Ministre de l'intérieur, des délégués ont examiné dans l'atelier de M. Stallaert, une partie de la grande composition représentant *les Saisons*, destinée au plafond de l'escalier principal du Musée royal de peinture et de sculpture.

Ce travail, qui comporte un peu plus du quart de toute la décoration, semble réussi tel qu'il se présente dans l'atelier de l'artiste, au double point de vue de la tonalité et de l'effet perspectif. Toutefois la mise en place pouvant modi-

fier notablement l'aspect de la peinture, la Commission a émis l'avis qu'il serait prudent, pour en juger, de fixer ce premier fragment à la place qui doit le recevoir et de ne reprendre qu'après cette épreuve la continuation du travail.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Ont été approuvés :

Crypte des Kulders, à Gand.

1° Les plans dressés par M. l'architecte Pauli pour la restauration et l'appropriation de l'ancienne crypte de l'orphelinat des Kulders, à Gand ;

Justice de paix à Merbes-le-Château.

2° Le projet d'une justice de paix avec locaux pour l'administration communale à construire à Merbes-le-Château (Hainaut); architecte : M. Simon;

Conservatoire de Liège.

3° Les nouveaux plans, modifiés d'après les indications du Collège, des locaux à construire à Liège pour le conservatoire royal de musique; architecte : M. Boonen.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Presbytères de Bolderberg, Etichove et Grammont

La Commission a approuvé la proposition concernant l'appropriation du presbytère de Bolderberg sous Zolder (Limbourg), ainsi que les projets d'un presbytère à construire à Etichove (Flandre orientale) et d'une maison à ériger à Grammont pour l'aumônier des hospices civils.

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

Des avis favorables ont été donnés sur :

1° Le nouveau projet dressé par M. l'architecte Van Assche pour l'agrandissement de l'église d'Opdorp (Flandre orientale); Église d'Opdorp.

2° Le plan de stalles à placer dans l'église de L'Écluse (Brabant); Église de L'Écluse. Stalles.

3° Les dessins de deux autels à placer dans les chapelles de la Sainte-Vierge et de Saint-Antoine de Padoue, dans l'église de Notre-Dame, à Bruges; Église de N.-D., à Bruges. Autels.

4° Le projet de stalles destinées à l'église de Basel (Flandre orientale); Église de Basel. Stalles.

5° Le dessin d'un autel latéral à placer dans l'église de Seveneecken (même province); Église de Seveneecken. Autel.

6° Les projets de deux autels latéraux destinés à l'église de Wasseiges (Liège). Église de Wasseiges. Autels.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

La Commission a approuvé les projets des travaux de restauration à exécuter aux églises de : Réparation des églises de Schrieck, Voormezeele et Wasseiges.

Schrieck (Anvers) : réparations à la tour;

Voormezeele (Flandre occidentale) : réparation de toitures;

Wasseiges (Liège) : appropriation du chœur.

Elle a également émis des avis favorables sur :

La proposition de reconstruire les meneaux des fenêtres du transept de l'église de Saint-Sauveur, à Gand, en respectant leur disposition ancienne; architecte : M. Van Assche. Église de Saint-Sauveur, à Gand.

Cathédrale d'Anvers. Restauration.

Le compte rendu des recettes et des dépenses faites pendant le 4e trimestre de 1880 pour la restauration du vaisseau de la cathédrale d'Anvers.

Église de Saint-Martin, à Courtrai. Portail.

La restauration du portail principal de l'église Saint-Martin, à Courtrai, sous réserve de ne remplacer que les seules pierres trop détériorées pour pouvoir être conservées.

Le Secrétaire adjoint,
J. Ruttiens.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

GRÈS LIMBOURGEOIS

DE RAEREN (1).

5e LETTRE (2)

A MM. LES MEMBRES DU COMITÉ DU *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie.*

MESSIEURS,

Je ne suis pas en mesure de vous affirmer avec certitude que les vases qui portent les armoiries de vos villes des Pays-Bas, et dont parle M. le Président Schuermans (*Bulletin*, XVII, pp. 260 et 261), soient des produits de Raeren : rien de semblable aux vases de Liège, Maeseyck, etc., etc., n'a encore été trouvé à Raeren ; mais je ne désespère pas, à raison de certaines analogies déjà indiquées dans les orne-

(1) Cet article, déposé en janvier 1880, n'a pas pu tirer profit des nombreuses observations nouvelles auxquelles ont donné lieu les expositions de Bruxelles et de Düsseldorf, ouvertes quelques mois plus tard.

Le Comité du *Bulletin* a donc cru devoir profiter du concours obligeant de M. SCHUERMANS, qui a bien voulu annoter l'article, afin d'éviter des remaniements qui auraient bouleversé la composition. R. CH.

(2) Voy. les lettres précédentes, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XVIII, pp. 368, 449 ; XIX, pp. 33 et 65.

ments des médaillons, de pouvoir un jour compléter ma démonstration.

C'est ainsi que j'ai soumis à MM. Hetjens, d'Aix-la-Chapelle, et Mennicken, d'Eupen (celui-ci descendant de nos anciens potiers), le dessin des armes de Maeseyck que M. Schuermans a fait prendre d'après une cruche de M. Gielen, de Maeseyck, et dont M. Jules Frésart, banquier à Liège, possède aussi l'empreinte sur une « snelle ». Eh bien! M. Mennicken m'affirme avoir vu ces armes sur des pots de Raeren, et M. Hetjens a reconnu, dans les contours de l'écusson, le style de Jean Emens ou Engel Kran, nos « Cartemakers » de la fin du XVIe siècle (1).

M. Schuermans me cite un vase de la collection de Weckherlin, pl. XXI, qui, outre les lettres I. E (*Jan Emens*), porte trois écussons appartenant sans doute aux provinces des Pays-Bas, car le heaume de celui de droite paraît avoir sur le gorgerin le mot ZELANT; en outre, ce vase ressemble, quant à la forme, à un autre vase de la même collection, orné des armes de trois villes de l'Overyssel, autre province des Pays-Bas, avec les noms : ZWOL, KAMPEN, DEVENTER (coll. de Weckherlin, pl. V, cruche

(1) D'après ce que m'écrit récemment M. SCHMITZ, on a découvert à Raeren, dans les dépôts de débris (*Scherbenlager*), l'écusson de Maeseyck; de plus, dans une collection de blasons provenant des vases de Raeren, qui a été moulée et reproduite en grès au Pel établissement céramique de MM. BOCH et VILLEROY, à Mettlach, près de Trèves, se trouvent les écussons au perron de Liège et aux armes de Quellin Pardieque.

Il y a donc mieux aujourd'hui que des arguments; il y a preuve complète de l'origine raerenoise. H. S.

marquée dans la collection Verhelst des lettres I. Z_4, peut-être I. E. mal marquées ou mal lues) (1).

Mon correspondant me signale également, au Musée de Bruxelles, J. 42 (2), un vase annulaire (voir plus loin), qui doit être attribué à Raeren par l'analogie de sa forme avec celle d'un vase semblable portant les sigles I. E. Or le vase signalé est revêtu des armes de la ville d'Amsterdam.

J'ai cependant trouvé sur nos grès les armoiries de quelques localités de la partie septentrionale des Pays-Bas et notamment je signale un vase portant non seulement les armoiries, mais de plus, en propres termes, la mention :

N° 77) 1583. AMSTERDAM

Et je citerai d'autres exemples de cette inscription en parlant des marques de potiers qui les accompagnent et dont j'aurai spécialement à vous entretenir.

N° 78) Un vase que M. Schuermans et moi nous avons vu chez M. Hetjens, porte l'inscription suivante :

HOLLAND | GELDERN | SEELAND | VTRECHT | FRIESLAND | OVERYSSEL | GRONINGEN

Jaennicke, *Grundriss der Keramik*, 436, cite un vase qui correspond à cette inscription.

---

(1) Ce dernier est le vase du Musée de Kensington qui a apparu à l'Exposition de Bruxelles (Catal. E, p. 57). Je n'y ai pas vu les lettres I. Z ou I. E, mais bien, au-dessus du médaillon (représentant un mariage), les lettres P. S, qui se rapportent à Pierre Schwarzenberg, de Raeren même, souvent nommé sur les vases de cette localité, et parfois en toutes lettres. Sa femme était Marguerite Crümmel de Nechtersheim, dont le nom figure sur les pots avec les nombreuses variantes : MARGRET K. V. (NE) (*), OU VON NECHTERSEM GENANNT KRVMMEL, ou en abrégé G. K. H. S.

(2) *Catal.*, nouv. édit., n° 74.

* Les majuscules entre parenthèses indiquent les lettres réunies en monogramme.

Voici ce que j'ai trouvé au sujet d'autres pays : ce n'est pas encore très abondant, mais je continuerai à tenir ce point en observation.

M. Schumacher, hôtelier et maître de poste à Raeren, possède une haute cruche à trois anses trouvée ici ; elle est ellipsoïde, à couverte brune marbrée, avec un pied délicat et un col effilé très élégant. Sur la panse, on voit deux fois un écusson entouré de l'inscription :

N° 79) WAPPEN : DER : LVBELIGER : STATT : DANSICK : 1586 . I . E

Entre ces deux écussons est marqué le sceau du conseil de la ville de Dantzig, un grand vaisseau, toutes voiles dehors, avec l'inscription circulaire :

N° 80) SIGELE : DES : ERSAMEN : ROETZ (1) : DER : STAT : DANSICK : 1586 . I . E

Ce dernier écusson a été également imprimé sur des « snelles » très hautes et très élégantes.

Enfin, on a trouvé ici un grand nombre de représentations des armoiries de la ville de Cologne, avec ses trois couronnes et avec deux lions couronnés comme supports. Ces armoiries, comme celles de Mayence dont il a déjà été parlé (n° 50), démontrent que Raeren avait ses débouchés sur tout le cours du Rhin et que ses produits y faisaient concurrence aux grès rhénans proprement dits : on verra plus loin que des habitants de la ville de Cologne même commandaient à Raeren des vases à leur nom et à leurs armes.

---

(1) Dans une publication française on a traduit cela par *sceau de l'honorable Mr Roetz, de la ville de Dantzig !... Roetz* est mis pour *Rath*, au génitif. H. S.

On a trouvé, du reste, à Raeren des pots portant l'inscription :

N° 81) STAT COLLEN

M. Schuermans me signale au sujet de cette dernière ville une inscription que je n'avais pas vue complète et qui est ainsi conçue :

N° 82) DEI VORSICHT VND WACHT DER L . STAT KVELLEN . ANNO 1584 . IN DE F . E. K | W . K

(Coll. Frésart, à Liège.)

Mon correspondant pense que cela signifie « la surveillance et la garde de l'honorable ville de Cologne. » On a déjà rencontré plus haut, n° 19, la firme IN D . F . E . K, et quant à l'abréviation DER L . STAT, elle est expliquée par l'inscription n° 79, où se trouve en toutes lettres : DER LVBELIGER STAT, etc. (*lubeliger* = *löblicher*, c'est-à-dire honorable).

Outre les armes des villes de Salzbourg et d'Emden, etc., qui sont signalées sur certains vases (coll. Minard, n° 890; Exp. Cologne, n° 1613), M. Schuermans appelle mon attention sur les marques suivantes qui sont bien de Raeren, ayant été retrouvées dans nos débris :

N° 83) LVBICENSIS (de Lubeck)

(Coll. Génie, Exp. Bruxelles, E, n° 234e; coll. Minard, n° 890.)

N° 84) BREMENSIS . 1694 (de Brême)

(Dans ma propre collection.)

N° 85) HAMBVRGENS(is) (de Hambourg)

(Exp. Düsseldorf, non catalogué ; Mus. de Mettlach.)

Arrivons aux marques des modeleurs et potiers.

La collection de M. Hetjens, souvent citée ci-dessus, possède un vase d'une beauté exceptionnelle : c'est une cruche de forme très élégante et à couverte brune marbrée ; elle a trois anses qui sont elles-mêmes ornées de reliefs, d'arabesques, de rubans, de mascarons ; sur la panse, on y voit reproduit trois fois un médaillon contenant des pampres dont trois dans un écu et dont un quatrième forme cimier entre deux raquettes.

Autour, l'inscription :

N° 86) ROBERT · THIEVIN · CARTEMAKER.

Il se peut à cause de la syllabe VIN, qui fait partie du nom THIEVIN, que les pampres forment le blason à armes parlantes de l'artiste, qui est bien certainement le plus distingué de nos modeleurs (1).

On peut considérer ce genre de cruches comme le chef-d'œuvre de la production de Raeren ; toute collection de nos grès, pour être complète, doit en être assortie.

Il m'aurait étonné que des produits de cette marque exquise n'eussent pas pénétré en Belgique ; aussi ai-je appris

---

(1) Le blason de *Robert Thiévin Cartemaker* est tellement intéressant qu'il a sans doute appelé l'attention des Wynants (la famille du chancelier de Brabant), anoblis au commencement du XVIIe siècle ; ils s'en sont approprié le chevron accompagné de trois pampres, deux en chef, un en pointe.

Les Wynants sont d'origine limbourgeoise. H. S.

avec satisfaction par M. Schuermans (1) que la collection Verhelst, n° 80, avait possédé un vase portant la devise : DEI . ROOMER . EN . DE . CAN . MAECKTE . MENIGHEN . AERMEN MAN ‖ ROBERT . THIEVIN . CARTEMAKER, dont la première partie se retrouve plus loin avec le sigle I. A, de *Jean Alers*, et qui, bien évidemment, malgré les variantes, révèle un fabricat de Raeren.

Quant aux produits de la famille Mennicken, je signale d'abord la marque formée par le dessin d'une cruche, qui est surmontée d'une croix, avec un M de chaque côté, et qui surmonte elle-même un troisième M.

M. Schuermans m'indique une marque formée de trois MMM, probablement la même, dans la collection van Parys, n° 420 (2).

On trouvera plus loin un F et deux MM disposés autour d'un 4 rétrograde, et qui appartiendraient à un *Fast Mennicken*.

Les Mennicken ont produit une grande quantité de vases dont M. Schuermans me signale les suivants (à ponctuation non indiquée) :

N° 87) BALDEM MENNICKEN

(Coll. Verhelst, n° 58.)

---

(1) Voici un relevé plus complet : coll. Minard, avec I . K, n° 979 ; id. Mennicken, à Eupen ; id. Schmitz ; id. Hetjens ; Mus. Bruxelles, n° 52 (*Catal.*, nouv. édit.) ; id. de Mettlach ; Exp. Bruxelles, E, n° 264 ; id. Düsseldorf, corr. n° 1320. H. S.

(2) Id., coll. Mennicken ; id. Schmitz ; Mus. Bruxelles, n° 52 (le même qu'à la note précédente) ; id. de Mettlach ; Expos. Bruxelles, E, n°s 225, 254, 258, 258 ; id. Düsseldorf, n° 1554 ; GRAESSE, *Guide de l'amateur*, etc., n° 724).

La marque aux trois MMM se trouve sur les vases, accompagnée non seulement de celle de *Robert Thievin*, mais encore des reliefs aux Sept Électeurs, et des blasons belges, datant de 1614 environ, aux armes de Thierry d'Ombre (de Hal, près de Bruxelles,) et d'Hélène du Faulque (de Fauquez, près de Nivelles). H. S.

N° 88) BALDEM MENNICKEN TOT ROREN

(Musée de Liège; Demmin, p. 320.)

N° 89) BALDEM MENNICKEN VAN DEN RORREN

(Moulages du Musée de Mettlach; coll. Dansette, à Bruxelles.)

N° 90) BEI MEI MISTER BALDEM
MENNICKEN POTENBAKER WONENDE
TOTEN RAREN . IN LEIDEN GEDOLT .
ANNO DVSENT 1579

(*Jahrbücher* de Bonn, LVI, p. 141.)

N° 91) MESTRE BALDEN MENNICKEN
POTTENBECKER WONENDE ZO DEN RORREN . 1577

(Jaennicke, *Grundriss der Keramik*, M. V., n° 640.)

N° 92) MESTER BALDEM MENNICKEN
POTTENBECKER WONĒDE ZO DEN RORREN . IN
LEIDEN GEDOLT || WAN GOT WIL SO IST MEIN
ZILL . B . M || GRAMMATICA DIALECTICA .
RETORICA . ARI(ME)TICA . MVSICA . GEOMETRIA .
ASTROLOGIA . CARITAS . SPES . IVSTICIA .
PRVDENTIA . TEMPERĀTIA . FORTVNA

(Mus. de Bruxelles, J. 14 (1); Demmin, p. 324; Mus. de Sèvres; *Jahrbücher* de Bonn, XII, p. 129; XIX, p. 152; LVI, p. 141; coll. de Weckherlin, pl. 9; coll. d'Huyvetter, n°s 75 et 77; coll. Verhelst, n° 58; Expos. de Cologne, n° 2413; le *Beffroi*, IV, p. 121.)

---

(1) *Catal.*, nouv. édit., n° 19.

Toutes ces variantes ont été exhumées, comme cela devait être, à Raeren même, et nous en avons retrouvé les matrices dont la plupart sont entrées dans la collection de M. Hetjens, à Aix-la-Chapelle. Moi-même j'ai vu décombrer la plupart des formes qui servaient au dernier de ces vases, où les arts libéraux sont représentés en allégories d'un beau relief.

Je ne suis pas éloigné de croire, comme M. Schuermans en a émis l'avis, que certain vase qui a figuré à l'Exposition de Munich est également un produit de Raeren, et qu'il faut substituer un R à la lettre H du nom de localité que contient l'inscription suivante :

N° 92 bis) ANNO 1790 . D . 24 JVLY .
IOANNES MENNECKEN KANNENBECKER
IN HORRN (lire RORRN, sans doute.)

(Expos. de Munich, n° 2331 ; JAENNICKE, n° 649 de ses marques et monogrammes.)

Je doute qu'un Mennicken ait émigré jusqu'à Höhr, dans le pays de Nassau. Quand nos potiers se déplaçaient, ils allaient s'établir à Wormersdorf, Ohndorff, etc., près de Bonn et non pas au delà du Rhin, dans le pays de Nassau. Wormersdorf, notamment, compte beaucoup de Mennicken, Emonts, Willems, tous noms de nos potiers. En outre, des Mennicken étaient encore en 1850 potiers à Raeren et y ont jusqu'à cette dernière époque fabriqué des « snelles » en grès, mais sans reliefs ; enfin, la famille Mennicken compte de nos jours de nombreux représentants à Raeren et à Eupen.

Le plus célèbre des Mennicken était celui qui portait le prénom de Baldem (*Baldm*, *Baldms*).

J'attribue à une branche de cette famille qui aurait pris ce prénom de *Baldem* comme nom, les vases où se trouvent inscrites les marques suivantes, que M. Schuermans m'indique comme ayant aussi été recueillies en Belgique :

N° 93) IAN BALDENS . 1596

(Coll. Verhelst, n° 59.)

N° 94) IAN BALDMS

(Coll. d'Huyvetter, n° 94; Musée de Bruxelles, J. 121 (1) (mal lu : IAN BALDEIVS.)

N° 95) IAN BALDEMS . 1596

(Coll. de Weckherlin, pl. 25 et 32; coll. d'Huyvetter, n° 105; coll. Verhelst, n° 105; DEMMIN, p. 330.)

Enfin, je pense que certains sigles G. B, entourant un monogramme dont on peut faire la date 1614, indiquent un Gérard (?) Baldem de la même branche, et cette branche a été importante à Raeren ; car on y a conservé la dénomination *Baldms-haus* (la maison des *Baldem*) pour indiquer certaine habitation, dans le jardin et dans les dépendances de laquelle on a trouvé beaucoup de pots et de débris enduits de cette couverte bleue très fine qui caractérise certains de nos plus beaux produits.

Parmi les marques signalées par Dornbusch à Siegburg, figure H. H, qui a été trouvée également à Raeren ; de là, la question de savoir s'il ne s'agit pas de quelque « Cartemaker » établi dans une grande ville et qui aurait fourni ses

(1) *Catal.*, nouv. édit., n° 56.

œuvres aux potiers des deux localités. Cela pourra être éclairci plus tard ; mais je puis cependant, dès à présent, faire usage d'un renseignement de M. le Président Schuermans : s'il est vrai que H. H, à Siegburg, soit la marque du potier *Hans Hilgers*, de cette dernière commune, H. H, à Raeren, pourrait appartenir à un Henri ou *Heinrich Hase* ou *Haas* (1), si l'on en croit la figure d'un lièvre (Haas) qui se voit sur une cruche de Frechen, du comte Palant de Culembourg, très vraisemblablement une imitation de Raeren (*Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique,* 2e série, X, p. 515).

Quant à Jaennicke, il cite parmi les marques ou monogrammes de Raeren L. W; P. E; M. B; A. L; A. R; E. M; indépendamment des marques I. A (Jan Alers), I. E (Jan Emens), B. M (Baldem Mennicken?), I. M. (Jan Mennicken?) qui sont fréquentes sur les vases de Raeren, et dont je reparlerai.

J'ai encore trouvé H. L ; M. O et P. S (celle-ci peut-être reproduisant seulement les initiales de Peter Schwartzenberg dont elles accompagnent les armes).

Je reparlerai ci-après d'une autre marque H. K.

Une marque des grès de Raeren qui sont revêtus d'une belle couverte bleue hors ligne, est composée d'un grand 4 traversant un P ou un D, surmontant un monogramme (AW) ou (WA), cantonné d'un gobelet et d'une burette et des lettres I. A (Jan Alers).

---

(1) Il s'agit sans doute des armoiries d'un membre de la famille westphalienne Haas de Turnich. H. S.

La devise qui suit est séparée en deux parties par la marque signalée :

N° 96.

DEI . ROOMER	EN . DE . CAN
DEI . MAECKT	MENNIGHEN
ARMEN	MAN . 1580

Les renseignements que me fournit M. le Président Schuermans au sujet de la marque au grand 4 surmontant un monogramme composé des lettres A et W entrelacées, méritent d'arrêter un instant notre attention :

Musée de Bruxelles, J. 41 (1). Buire d'une forme rare et singulière à couverte bleue et grise composée d'anneaux s'entrecoupant en sens divers. Ces divers anneaux sont couverts d'ornements en relief au milieu desquels apparaît la marque signalée et la date de 1590.

Musée de Bruxelles, J. 50 (2). Petite canette cylindrique à couverte brune. Le devant est orné de la même marque avec la date de 1597; autour l'inscription GHEEFT . EEN . VEGELYCK . EN . DAT . HEM . TOEBEHOORT, qui reparaîtra ci-après.

Vente de Renesse, n° 229, et vente Serrure, n° 315, vase avec la même marque et la même devise, lue : GHEEFT . EEN . IEGELYK (OU YEGHELYĆKEN) . DAT . HEM . TOEBEHOORT . 1597. De plus, circonstance caractéristique, les armoiries de la famille liégeoise de Halmale, établie à Anvers à la fin du XVIe siècle.

---

(1) *Catal.*, nouv. édit., n° 75.
(2) *Id.*, ibid., n° 50.

Enfin le vase de la collection Verhelst, n° 80, déjà cité, qui, à la devise DEI ROOMER EN DE CAN, etc., joint la marque de ROBERT THIEVIN CARTEMAKER, a, de plus, le monogramme composé du grand 4 et des lettres A W, etc.

Ces rapprochements ont une grande portée au point de vue de notre industrie de Raeren et mettent immédiatement en évidence les débouchés extérieurs que cette industrie s'était procurés.

En effet, Demmin, parlant des vases à anneaux, s'exprime ainsi, p. 324, en parlant des cruches à anneau de Bruxelles : « Ces modèles de grès bleu ancien, les plus rares aujourd'hui, et pour lesquels les amateurs paient les prix les plus élevés, ont la forme d'un gros anneau simple, soit double en sens inverse. Les bouteilles en forme d'anneaux doubles, sont encore bien plus rares que celles qui ne possèdent qu'un seul anneau. »

Je suis conduit par là à attribuer à l'industrie de Raeren tous les vases composés d'anneaux, ce que nous appelons *Wurst Krüge* (1), où, comme on l'a vu plus haut, sont imprimées entre autres les armes de la ville d'Amsterdam. C'est là un point qui mérite d'être un objet ultérieur d'étude, comme celui qui concerne le grand 4, dit emblématique, qui appa-

---

(1) Il est étonnant de voir combien, par comparaison avec d'autres pays, les Flandres abondent en grès à anneaux, ou autres pièces rares qui, recueillies depuis dans les collections de Gand et de Bruges, ont permis d'y former les premières grandes réunions de grès auxquelles cette circonstance a valu leur nom impropre de *grès flamands*.

Je crois avoir trouvé la cause de cette abondance, sur laquelle je m'expliquerai ultérieurement : Louis d'Aranda, dont la famille habitait Bruges et Gand, a été pendant environ 20 ans *stathalder* ou gouverneur du Limbourg, à la belle époque des grès, et il en a bien certainement commandé pour les envoyer aux siens. H. S.

rait dans toutes les formes sur les grès de Raeren : simple, double, renversé.

Qu'est-ce que ce *4 énigmatique* (comme on le trouve souvent appelé)?

C'est là une question difficile à résoudre et il faut se contenter de rassembler aujourd'hui les éléments d'une solution future.

M. Schuermans me signale l'emploi du **4** dans les marques et signatures :

1° Des ouvriers qui ont contribué à l'érection de la colonne de Culembourg, à Bruxelles, en 1568 (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, IX, 28);

2° De certains ballots représentés sur les monnaies ou jetons de présence de Middelbourg, en Zélande (Van Orden, *Bydragen*, pl. XVII, fig. 5), où la tige du **4** traverse un H ou un N et prend sa racine en un monogramme (A V) ou (A D).

Le **4** énigmatique se montre à Raeren avec les initiales H. L. A, ou le monogramme (W A), *Henri-Louis Alers, Guillaume Alers?* (1).

J'ai trouvé sur un pot bleu magnifique, dans un écusson avec un unicorne sautant, l'inscription circulaire avec le même nom :

N° 97) IAN : ALERS :

---

(1) On rencontre encore le **4** dit énigmatique, en France, en Angleterre, en Suisse, en Italie, en Béarn, en Allemagne, aussi bien qu'en Flandre et dans les Pays-Bas : *Catal.* Sauvageot, au Louvre, pp. 6, 171, 314 (n° 1558); Lacroix et Serre, *Le moyen âge et la renaissance*, III, *Commerce*, f° v; Greslou, pp. 145, 179, 201; Siebmacher, *Wappenbuch*, III, 74, 141; IV, 86; V, 244, 252; 1er suppl.; coll. Minard, n°s 1451, 1466, 1489, 1495, 1498, 1505, 1512, 1914, 1955, etc. H. S.

Et cette inscription se retrouve parmi les plus jolis ornements du col de certains vases, entre les feuillages, les guirlandes, les oiseaux (colombes, etc.).

M. Schuermans me la signale avec le millésime 1594, sur le n° 63 de la collection von Dröste, vendue récemment à Cologne.

Cependant je ne crois pas que *Jan Alers* fût un artiste de Raeren ; je n'ai trouvé son nom dans nos archives, ni civiles, ni ecclésiastiques, tandis que j'ai ouï dire, il y a quelque temps, que ce nom appartenait à la ville de Hambourg (1).

Ceci m'amène à examiner la question de la nationalité des modeleurs ou *Cartemakers*.

Je suis d'accord avec feu mon ami le Dr Dornbusch, qui pensait qu'au xve siècle et au xvie, il y a eu des graveurs distingués qui fournissaient leurs produits aux poteries et aux imprimeries, à celles-là pour les reliefs des vases, à celles-ci pour les sujets des frontispices des livres.

Après l'invention de Gutemberg, les villes d'Anvers (2) et

---

(1) Il est certain que Raeren a eu des relations avec Hambourg. Cela résulte :

1° Des vases de Raeren trouvés en Norwège (dont ont été formées les collections Dahl et Widerberg, à Christiania) ;

2° D'un passage de Quix, *Kreis Eupen*, p. 127, qui cite nominativement plusieurs localités où se dirigeaient les charriots chargés de grès qu'expédiait Raeren vers l'Allemagne du nord ;

3° Enfin, le blason compliqué d'une famille Hackeman, de Hambourg : un chevron, accompagné de deux fleurons en chef et d'une boucle en pointe, combinaison sans doute unique, se retrouve sur les grès de Raeren. H. S.

(2) L'ingénieuse déduction de M. le vicaire Schmitz s'est vérifiée à l'Exposition de Bruxelles de 1880. On y a vu un grès de Raeren, avec la marque MDERA (*Mennicken der alte*), et portant en outre le nom de *Joannes Liefrinck*. Or, Jean Liefrinck, qui vécut à Anvers vers 1580, est un graveur connu ; il prenait sur ses œuvres la qualité de *Formschnyder*, qui équivaut à celle de graveur sur bois. *Cartemaker* est un autre équivalent : il signifiait sans doute fabricant de cartes à jouer et par conséquent aussi des types destinés à être reproduits sur lesdites cartes. H. S.

de Cologne furent parmi les principales où l'on cultiva l'art de l'imprimerie. M. Merlo, de Cologne, a publié, il y a quelques années, dans les *Annales* de la Société historique du Bas-Rhin, un travail très savant et très intéressant sur les premières imprimeries des deux villes que je viens de citer. Je me souviens d'y avoir lu que les graveurs qui fournissaient aux imprimeurs les dessins des frontispices des livres *in-folio* ou de moindre format, étaient aussi les modeleurs de matrices pour nos vases de grès.

La comparaison des dessins des frontispices et de ceux des reliefs, des marques et monogrammes des vases de Raeren, autorise à affirmer qu'il y a similitude ou au moins grande analogie entre les uns et les autres, et que les connaisseurs pourraient à peine les distinguer; en outre, j'ai remarqué que les armes de Jan Alers, l'unicorne sautant, étaient aussi l'enseigne d'une des anciennes imprimeries dont parle Merlo.

De là, la conclusion que certains *Cartemakers* résidaient à Cologne et à Anvers, et qu'ils ont pu fournir les modèles sortis de leurs mains à différentes localités où l'on se livrait à l'industrie céramique : cela expliquerait comment certaines marques de vases, qui sont des marques de modeleurs, se retrouvent sur des vases aussi bien de Siegburg que de Raeren.

Au surplus, les inscriptions de nos vases en bon flamand ou en haut allemand indiquent que les « Cartemakers » étaient des hommes possédant des connaissances littéraires et historiques : la poésie latine, la mythologie, l'astronomie et diverses sciences étaient évidemment cultivées par les auteurs de ces vases, qui y ont fait figurer notamment la

nomenclature des sept arts libéraux du Trivium et du Quadrivium, etc., etc. Nos céramistes de Raeren, au contraire, étaient seulement des potiers, c'est-à-dire des industriels, n'ayant pas quitté le sol natal pour aller étudier dans les grandes villes et ne pouvant avoir que des notions très vagues de ce qu'on y enseignait.

Cela m'engage à émettre l'avis — et c'est aussi l'opinion de M. le Dr Pesch, maire de Raeren — que la plupart des « Cartemakers » résidaient dans les grandes villes où la science était florissante, et que c'est à eux que nous devons les plus beaux reliefs des vases de Raeren recueillis dans les musées et les collections particulières.

Ce n'est pas à dire pourtant que les potiers de Raeren n'aient pas modelé eux-mêmes certaines matrices des reliefs de nos vases. Loin de là : il est tout à fait avéré, au contraire, que les plus célèbres des membres de la Gilde de Raeren, Jan Emens, Baldem Mennicken, Engel Kran, étaient à la fois *Pottenbeckers* et *Cartemakers*; il est certain aussi que le sujet des paysans dansants est essentiellement local et que les dessins, de même que les inscriptions, émanent de la main d'habitants de Raeren (1).

Mais revenons aux marques de nos potiers :

Le grand **4** énigmatique reparaît dans un écu ayant pour

---

(1) M. Thewalt, Bourgmestre à Cologne, m'a objecté avec raison que le vase n° 135 du Musée de Bruxelles n'est pas unique, et qu'il existe au moins dix exemplaires semblables, en terre de Siegburg, où se trouve la même danse des paysans, avec l'inscription connue : GERET DV MVS DAPER BLASEN ..

Seulement, à mon avis, vu la prédominance de ce type à Raeren, les vases de Siegburg qui ont reproduit le même sujet et la même inscription, sont des imitations postérieures; ces imitations sont un hommage rendu à l'importance de l'industrie de Raeren. H. S.

cimier un homme élevant les deux bras; le chiffre a pour base le monogramme (M H) qui est amplement expliqué par le nom, en toutes lettres :

N° 98) MELSIOR = HONCKEBOVR

Ce personnage, d'origine peut-être hollandaise ou flamande, a pris son domicile à Raeren vers le milieu du XVIe siècle, et y est resté pendant la plus belle période de l'industrie des grès. La marque ci-dessus décrite se rencontre très fréquemment sur des pots de grès de toute forme et couleur.

On lit au-dessus d'un autre blason le nom :

N° 99) WINAND : VON : KREPS

Je croyais d'abord que c'était la marque d'un potier; car, bien que le nom n'existe plus à Raeren, on m'a affirmé qu'il y avait eu ici une famille de potiers de ce nom.

Mais j'abandonne cette idée depuis que j'ai appris par M. le Président Schuermans que la famille von Kreps appartient à la noblesse de Cologne, et qu'un de ses membres, qui est précisément notre *Wynand von Kreps*, après avoir rempli l'office de chef d'escadron au service de l'Espagne, rentra dans sa ville natale, où il épousa Clara Von Quentell, où il remplit des fonctions municipales, et où il mourut en 1587. Il vivait donc aussi à la plus belle époque des grès de Raeren.

Des marques de potiers, plus incontestables comme telles que la précédente, ont été trouvées à Raeren; ce sont les suivantes, indiquées seulement par des initiales :

N° 100) G. P. Q. H.

Ces lettres, plus la date 1591, sont placées dans les quatre angles d'une croix cramponnée, du modèle de celle qu'on appelle « Krücken Kreuz » et qui figure dans les armoiries de la famille allemande des Zumbach, sorte de Swastika, dont trois branches sont repliées à angle aigu.

La troisième lettre, un Q, a un peu la forme d'un *sigma;* quant à la lettre H, elle se signale par un demi-cercle qui coupe en dessous la barre horizontale (la même particularité en sens inverse se fait voir dans la lettre H du monogramme de *Melsior Honckebour* cité plus haut). Cette marque élégante me semble être celle de l'ancienne famille de potiers Peitz, dont un membre encore survivant et portant le nom de Pitz, a encore fabriqué, en 1850, des « snelles », mais sans relief.

J'attribue à la même famille un écusson daté de 1591, où je lis, autour d'un compas, etc., les initiales D. P || R (1).

On verra plus loin les sigles figulins : W. E.

Quant aux lettres I. M, qu'on retrouvera également ci-après, elles sont sans doute les marques d'un membre de la famille Mennicken (Jan), et M. Schuermans me la signale au Musée de Bruxelles, J 85 (2); à l'Exposition de Francfort, nos 1037, 1040, 1048, 1050, 1051, et à celle de Cologne, nos 1531, 1590, ainsi que dans la coll. de Weckherlin, pl. 30, etc.

Quant aux lettres D. B. G. D d'une inscription qui va suivre (n° 112), c'est mal à propos qu'on y a vu autre chose qu'une

---

(1) M. Mennicken, d'Eupen, qui paraît avoir des renseignements sur un individu de cette famille du nom de Théodore, croit que ces initiales signifient D(ores) P(itz) R(aeren). H. S.

(2) *Catal.*, nouv. édit., n° 78.

abréviation, et telle est aussi, je pense, la valeur des lettres A. B, dans une autre des inscriptions ci-après, n° 108.

Passons aux devises.

Citons en toute première ligne les devises morales des cruches en grès de Baldem Mennicken, déjà citées ci-dessus n° 91 :

WAN GOT WIL SO IST MEIN ZILL

(Où Dieu le veut, telle est ma volonté).

Rens. de M. Schuermans : WAN GODT WIL est la devise de la famille de Berghes (voir chez O'Kelly) (1).

IN LEIDEN GEDOLT

(Patience dans la douleur.)

C'est cette devise qui a été si plaisamment traduite par : poterie fabriquée à Leiden ; quiconque l'a cherchée à Leiden, a dû avoir bien de la patience.

J'ajouterai cette devise pieuse de notre Baldem Mennicken, autour du portrait de Notre-Seigneur :

N° 101) BI : MI : BALDEM : MENNIKEN : IESVS : CHRISTVS : ERBARM : DICH : MINNER

(Chez moi, Baldem Mennicken; Jésus-Christ, ayez pitié de moi.)

---

(1) Il est d'autant moins étonnant que les devises des princes évêques de Liège aient pénétré à Raeren (qui dépendait du diocèse de Liège, QUIX, *Kreis Eupen*, p. 47), que l'on a trouvé à Raeren, un vase de Robert de Berghes, un de ces princes-évêques ; on lit aussi sur un vase de Raeren la devise OMNIA, qui était celle d'Ernest de Bavière, autre prince-évêque de Liège (*Bull. Inst. archéol. liég.*, XV, p. 492), dont on a retrouvé le nom sur les grès de Raeren.

Une cruche dont a trouvé des exemplaires à fine couverte bleue, comme à couverte brune, est d'un format très considérable; elle est d'un beau modèle et ornée d'écussons qui me semblent appartenir à la Suisse. Voici l'inscription en vers qui est très longue et qui indique par elle même quelles dimensions doit avoir le vase capable de la présenter tout entière au lecteur, sur une seule ligne :

N° 102) DE : ESSER : EN : DIE : KAN :
HAT : MICH : GEMACHT : SV : EINEM : ERMEN :
WIE : ICH : NIT : ME : EN : HAF : [MAN
MVS : ICH : LASSEN : AF : 1590

Ce que je traduis par (le manger et le boire a fait de moi un pauvre homme; si je ne parviens pas à avoir de quoi, il me faut le laisser. 1590.)

On a présenté d'autres variantes de cette lecture (Rens. de M. Hetjens, d'après un vase de sa collection, et de M. Schuermans, d'après le n° 84 de la collection d'Huyvetter); mais elles offrent, par l'adjonction d'une seule lettre, un sens qui n'est pas précisément aussi moral (1).

Une autre devise est ainsi conçue :

N° 103) EST : VND : DRENCKT : ON : FORGT :
1599 : W.E

(Mangez et buvez sans peur.)

---

(1) Cette lettre est un P, qui se trouve bien réellement sur les grès, avant la troisième lettre de l'inscription. H. S.

Cette marque W. E, m'écrit M. le Président Schuermans, se retrouve :

Sur deux vases du Musée de Bruxelles : J. 41 (1), déjà signalé ci-dessus comme appartenant à la fabrication de Raeren (vase à anneaux) de l'année 1599, et J. 159 (2), de l'an 1600, avec la devise ESPOIR ME CONFORT, qui est celle de la famille belge de Robles d'Anappes ;

Sur un vase de la coll. Michiels-van Verduynen, à Maestricht, n° 598 ;

Enfin, sur le vase de la collection de Renesse, cité dans ma 4e *lettre*, n° 64, comme point de comparaison à propos du vase de l'Amptman de Montjoie, on lit les quatre lettres W.E.V.B, dont les deux premières sont sans doute la même marque.

Je ne compare pas à ce vase EST VND DRENCKT, etc., les nombreux vases avec la même devise renversée : DRENCK : VND . EST : GOTT : NIT : VERGEST, qui appartient plutôt à Frechen ; nous avons attribué à cette commune un vase de ce dernier genre dans le classement des grès du Musée de Liège, fait par MM. Hetjens, Frésart, Schuermans et moi, auquel j'ai fait allusion ci-dessus.

Une inscription dans l'idiome bas-allemand, tel qu'on le parle à Raeren, est autour d'un écusson qui me semble être celui de la communauté des potiers de Raeren. Elle est extrêmement difficile à lire :

N° 104) DRENCKT . FRI . ENEN . GROTEN . TVEGL . OMBEVKE . OE . MAGME . SIEN . DAT . GHI . AN . DE . KAN . HEFT . GEWES .

---

(1) *Catal.*, nouv. édit., n° 53 ; voy. *ibid.*, n° 25.
(2) *Ibid.*, n° 40.

Ombeucke, c'est-à-dire peut-être *umbeugen*, verser le verre (*schiefhalten*) pour boire mieux.

Cependant voici la copie de cette inscription faite par M. Schuermans sur un autre exemplaire (Musée de Bruxelles); il la lit en vers :

DRENCKT . FRI . EINEN . GROTEN . TVEGE . ONBEVREST
SOE . MACH . MEN SEN . DAT . GHI . AN . DE ...T . GHEWEST .

A moins qu'il ne s'agisse de variantes d'une même inscription, les deux nébuleuses, phénomène insolite, se résoudront peut-être mutuellement ; en tout cas, je remplis hardiment la lacune de la 2e par AN DE (kan hef)T GHEWEST, et je traduis : Eh bien, bois un bon coup et fais voir que tu as touché au pot (1).

Une petite « snelle » dont le médaillon nous montre la tête d'un lion, la gueule ouverte, porte cette inscription :

N° 105) EHR : HERRN : VND : KNEGT : DRENCK :
VND : DOET : NIEMAND : VNRECH :

(Seigneurs et valets, buvez, mais ne faites tort (injuria) à personne).

M. Schuermans m'apprend qu'on a offert récemment au Musée de Bruxelles, un vase en grès brun, en forme d'anneau, et portant la devise : HERREN VND KNECHT DRENKE .

---

(1) Il faut lire définitivement comme ceci (*Catal.* du Musée de Bruxelles, *Grès*, n° 53) :

DRENCKT FRI EENEN GROETEN TVEGE ONBEVREST
SOE MACH MEN SEN DAT GHI AN DE KAN SEIT GHEWEST

Ce que j'ai traduit, à la lettre, par ces rimes :

Bois un grand coup librement et sans crainte;
Qu'on puisse voir que tu fus à la pinte. H. S.

DOT (?). NEMAN . VNRECH . I . R . C'est là sans doute, sinon une variante, au moins une mauvaise lecture d'un vase du même modèle. Quant à la marque I. R, elle est attribuée à Siegburg, par Dornbusch (*Die Kunstgilde*, pl. III, fig. 4), et, en effet, le vase refusé par le Musée était indiqué par le vendeur comme provenant de Siegburg ; mais je doute du fondement de cette attribution, que contredit la forme en anneau, si cette forme, comme le pense M. Schuermans, doit être considérée comme appartenant principalement à l'industrie de Raeren.

J'ai déjà fait allusion à la devise suivante :

N° 106) GHEEFT ·⁝· EEN ·⁝· VECHELYEGEN ·⁝·
WAT ·⁝· HEM ·⁝· TOEBEHOORT + 1597

(Donnez à chacun ce qui lui appartient); ce qui équivaut à la devise connue : *suum cuique*.

Cette légende se retrouve chez nous plusieurs fois sur de jolis petits vases bleus.

M. Schuermans, comme je l'ai dit plus haut, signale cette inscription dans la collection de Renesse, 3e vente de 1865, n° 229, avec les armes de la famille de HALMALE ; on la retrouve dans la collection d'Huyvetter, n° 35; au Musée de Bruxelles, J. 30 ; dans la collection Serrure, n° 313, mais avec la variante IEGHELYCKEN (bien lue?) pour le 3e mot.

Voici d'autres devises où des actions de grâces sont adressées à Dieu :

N° 107) GOTT . LOB . DANK . SEI . DIR . GESEID . DAS . WAIR . ZOSAMEN . SIND . KOMEN . IN . WARER . LIEB . VND . EINIGKEIT . HANDS . HERRN . I . M . 1576 . DIR IONGE

(O mon Dieu! louange et grâces à vous, parce que nous sommes réunis en vraie concorde dans la main du Seigneur.)

S'agit-il, peut-être, à la fin de l'inscription d'un nom : Hans Herrn, le jeune? Le nom de famille *Heeren* existe encore aujourd'hui à Raeren; mais le prénom *Hans*, pour Jean, n'y est pas en usage (1).

Dans mon opinion, ce sont les sigles I. M. expliqués plus haut qui indiquent le potier; il s'agirait d'un Jan Mennicken le jeune, vivant en 1576 (2).

Sur une « snelle » d'une grande élégance et de haute valeur, se trouve un écusson portant un cœur traversé d'une crosse avec la devise pieuse, en latin, qui commence l'inscription :

N° 108) + SPES : MEA : DEVS : BALTHASAR .
REINE : A : B : AB : MAR :

M. Schuermans m'indique la même inscription sur un vase de la collection d'Huyvetter, n° 59, portant la date 1591, et, en outre, je la lis dans l'ouvrage de JAENNICKE, p. 945

---

(1) Ici, je dois me mettre en désaccord avec M. le vicaire SCHMITZ, parce que les armoiries d'un vase concernant un couple qui a habité Raeren, sont accompagnées de l'inscription complétée comme suit, avec le nom de *Hans* : HANS GERHART VON W(icher)D(ing) IVDIT V(on) BELV(en).

Les Wicherding sont si bien de Raeren qu'au siècle dernier ils y ont fondé une vicairie, celle même qu'occupe M. le vicaire SCHMITZ (QUIX, pp. 128 et 164).

H S.

(2) Les archives de Liège (Haute cour de Limbourg), qui ont été fouillées pour moi par l'obligeant M. D. VAN DE CASTEELE, archiviste adjoint, lui ont révélé l'existence d'un *Jan Mennicken der Jonge*, vivant en 1580 : c'est bien là notre I . M . DIR . JONGE.

Quant au *Mennicken der alte*, opposé à celui-là, il nous est signalé à une époque contemporaine par l'inscription MDERA de 1585 (Mus. de Namur). H. S.

(fin, mal lue, AB : INR); elle a été recueillie dans la collection Dahl, à Christiania.

Mais, voici qui est plus intéressant : ma lecture AB. MAR, qui est certaine, correspond à une indication relative à la ville de Cologne. Bucelinus, comme me l'écrit M. Schuermans, nous apprend que parmi les abbés du Grand Saint-Martin, à Cologne, abbaye dont l'église est près de la rive du Rhin, figure notre personnage sous l'indication *Balthasar Reiner, a Bre, àbbas S. Martini majoris*, et qu'il occupa le siège abbatial de 1585 à 1621.

Voilà le deuxième habitant de Cologne que nous voyons recourir aux potiers de Raeren pour faire fabriquer par eux des vases de grès à son nom et à ses armes.

Est-ce parce que ces deux individus avaient eu des relations avec vos provinces (le premier ayant servi dans les troupes espagnoles, le second étant natif de Brée (2), Limbourg actuel), qu'ils auraient continué à faire faire des vases à Raeren, alors que le voisinage de Frechen, dans la banlieue de Cologne, leur offrait un marché bien plus rapproché?

Ou bien, ce qui est possible aussi, Raeren avait-il une réputation telle que sa fabrication luttait sur toute la ligne avec celle des grès rhénans et même de Cologne; allait-on chercher à Raeren ces grès avec les armoiries aux trois couronnes de Cologne, ou la devise STAT COLLEN?

---

(2) Un contemporain de B. Reiner, comme lui né à Brée, Henri de Mewen, fils d'Arnold, mayeur héréditaire de Brée, avait épousé une Bertolf de Belven, du Ban de Walhorn ; on peut très bien, par cette coïncidence, expliquer la connaissance que l'abbé de Cologne a eue des vases de grès à armoiries de Raeren, où figurent de nombreux membres de la famille en question : *Ciment Belven, Judit Belv(en), Anna von Belv(en), Christina von Belffen* (ces trois dernières étaient sœurs). H. S.

C'est ce que la suite éclaircira ; il est toujours intéressant de constater dès à présent que les grès de Raeren, qui allaient se répandre au loin, pénétraient même jusqu'à Cologne.

Je viens de découvrir un nouveau vase avec la danse des paysans ; il est d'une beauté, d'une grandeur et d'une dimension exceptionnelles ; il porte l'inscription suivante ; c'est la 16e (1) que je puis signaler sur les « Bauerntanzkrüge » :

N° 109) LOFT o GOTT o AL o TEIT o VND o WACHET o VND o BETET o DENN o IR o WISST o NICHT o SV o WELCHER o STVNDT o DER o HER o KOMMEN o WIRD o

(Louez Dieu et gardez et priez, car vous ne savez pas à quelle heure le Seigneur viendra).

— Autres devises semblables :

N° 110) IN : GOTTES : GEWALT : STEL : ICH : MINS : LEIFS : VND : SELEN :

(Je recommande mon âme et mon corps à Dieu).

Une inscription du même genre est la suivante, où se lit

---

(1) La 17e est la suivante que me communique le Président SCHUERMANS (3e vente de Renesse, n° 228) :

BLAES NV VRY SY ZYNT AL HEI WIR WILLEM DANSVM LERRE BRVICH VNND HAREN KRANSSEN

Ce n'est probablement qu'une mauvaise lecture de l'inscription n° 3.

(Note du vicaire SCHMITZ.)

le nom de la famille de potiers Kalf, non encore éteinte aujourd'hui :

N° 111) IN : GODES : GEWALT : IS : MEIN : VNDRHALT : EVERHAT : KALF : 1589

(Dans la puissance de Dieu est mon existence. Everard Kalf. 1589).

Voici l'inscription d'une « snelle » dont l'écusson représente l'aigle éployé, tenant dans sa bouche un serpent :

N° 112) AVS . DEISEN . POTECKEN . SAL . MAN . DREINCKEN . VND . D . B . GD + 1604

Les derniers sigles sont des abréviations, parce que la place manquait sur une « snelle » pour l'inscription entière ; mais le doute n'est pas possible, et il n'y a pas lieu de traduire cela, comme on l'a fait : « En buvant dans ce pot, on se souviendra de D . B . G . » En effet, un vase plus grand, vase magnifique, avec marque de potier, contient la même inscription et se termine par les mots qui complètent les initiales :

N° 113) . . . . . : DOBEI : GOTTES : GEDEINCKEN :

(En buvant dans ce pot, on devra penser à Dieu.)

La collection du comte Mirbach, au château de Harff, près de Bedburg, possède un vase semblable ; ce vase, brun marbré, de forme grande et élégante, porte un médaillon représentant un pélican se perçant le flanc pour nourrir ses petits, image qui fait donner à cette sorte de vases le nom de « Pelicans Krüge. »

Un autre médaillon du même vase contient une marque de la famille Mennicken : un 4 renversé, sur la branche horizontale duquel un pot est placé; le chiffre est planté dans un M et cantonné des lettres F et M.

Au-dessus de la partie en relief, on lit :

N° 114) AVS ⁝ DIESEN ⁝ POT ⁝ SALMAN DREINCKEN ⁝ VND ⁝ DAR ⁝ BEI ⁝ GOTTES ⁝ GEDEINCKEN ⁝

(On doit boire dans ce pot, en pensant à Dieu.)

Au-dessous de la partie en relief, on lit :

N° 115) DIT ⁝ IST ⁝ EIN ⁝ KVNST ⁝ DIE ⁝ KVMPT ⁝ VAN ⁝ GOTTES ⁝ GVNST ⁝ ANNO . 1600 . I. FASZ ⁝ MENNICKEN

On retrouvera plus tard cette devise plus complète; qu'il suffise de remarquer ici que *Fasz* (pour *Fast*) est peut-être une abréviation de *Servatius* (Servais); c'était un usage fort répandu à Raeren d'indiquer les prénoms par des abréviations et nos registres civils et ecclésiastiques abondent en : *Gint*, *Gördt*, *Tis*, *Merten*, *Baldem*, *Lennert*, etc. Il s'agirait donc ici d'un Servais Mennicken.

M. le Président Schuermans m'apprend que des vases contenant la devise n° 114 sont signalés : coll. d'Huyvetter, n° 107 ; Musée de Bruxelles, J. 87 (1), et Musée de Cluny, n° 2191, celui-ci portant, sans abréviations :

AVS . DIESEN . POT . SAL . MAN . DREINCKEN . VND . DAR . BEI . GOTTES . GEDENCKEN

(1) *Catal.*, nouv. édit., n° 12.

On lit sur certains vases portant également le médaillon en pélican, la devise que voici :

N° 116) GOTT : ALLEIN : DIE : EHR :
VND : GEINE : MENSCHEN : MEHR : 1600

Une partie de cette devise, composée des quatre premiers mots, s'est trouvée, d'après M. Schuermans : coll. de Weckherlin, pl. 38 ; coll. d'Huyvetter, n° 17 ; coll. Verhelst, n° 20 ; Demmin, p. 318.

Une autre série de « Pelicans-Krüge » est une sorte de vases où, à côté du médaillon au pélican, se trouve un autre médaillon du même format contenant des armoiries cantonnées des initiales H. K.

Rens. de M. Schuermans : les initiales H. K se sont vues sur des vases de la collection Michiels-van Verduynen, à Maestricht, n° 596, et de la coll. Gielen, à Maeseyck.

Le Musée de Bruxelles, J. 39 (1), possède une grande et belle cruche brune de la forme élégante (cylindro-sphéroïdale) de ceux de Raeren, et portant le médaillon au pélican avec deux griffons pour supports ; on y lit la devise suivante qui doit être, d'après mon correspondant, attribuée à Raeren, et je partage tout à fait son avis pour avoir vu la cruche entière chez M. Hetjens, et pour la posséder moi-même en fragments (ce sont des vers où la rime indique DERM, pour DARM, au lieu de DRIM) :

N° 117) IVNGER GESELL HALT DICH WERM
VERFVL NIT DEINEN DRIM
BIST DEN FRVWEN NIT ZV HVLT
SO STET DV WVL

(1) *Catal.*, nouv. édit., n° 14.

Cette devise, qui apparaît (avec doubles emplois?) dans les collections d'Huyvetter, n° 75; Verhelst, n° 60; de Weckherlin, pl. 8 et 17, qui est aussi citée par les *Jahrbücher* de Bonn, XII, p. 127, et par Demmin, p. 526, me semble devoir être attribuée à Raeren à raison des observations présentées ci-dessus. J'espère pouvoir faire le même travail à propos d'autres vases du Musée de Bruxelles (1), où je puis notamment affirmer que l'écusson en losange allongée avec la couronne impériale au cimier, qui est sur une « snelle » trouvée dans les travaux du chemin de fer de Hasselt à Diest, est un dessin également représenté sur des débris appartenant à la fabrication de Raeren (2).

Voici encore d'autres légendes en forme de devises, qu'on retrouve aussi bien sur le col que sur la panse des vases (quelques-unes sont rimées) :

N° 118) DEI . WELT . IS . VERKET . ORSACH . DAT . SEI . WRETHEIT . ALSOE . VERWERT . MIT . IRRE . VEKERDE . LERRE . DEI . GERNE . TERECHT . WERRE .

(Le monde est trouble; c'est pourquoi il est méchant, et alors il trouble par ses doctrines fausses ceux qui veulent suivre la voie droite.)

N° 119) DER . G(LOE)VE . E(ND)E . LIFDEN . E(ND)E . GEREICHTIG(HE)IT . BO(VE)N . ALLEN . KVNSTEN . GEIT . IAN . E(ME)NS . 1586.

---

(1) M. le vicaire Schmitz a été, en effet, chargé depuis de cataloguer les grès du Musée royal de Bruxelles; les numéros indiqués dans les notes sont ceux du catalogue, rédigé par moi à la suite du classement nouveau. H. S.

(2) C'est le n° J. 142 (*Catal.*, nouv. édit., n° 32); les armoiries sont celles de la ville de Nurenberg. H. S.

(La foi, l'amour et la justice vont avant tous les arts. Jan Emens. 1586).

N° 120) DER . LYFDEN . ONDER . DEI . GEMEINDEN . NIT . ENMAICH . DAT . IS . GOT . SICH . DES . ERBARMEN . MAYCH . Y . E . M . 86.

(O mon Dieu! ayez pitié de celui qui ne veut pas entretenir l'amour parmi les membres de la communauté. Jan Emens. 1586.)

N° 121) GOT . WAS . END . YS . END . BLYFT . EEWIG . YAN . EMENS . 1586

(Dieu était, est et reste toujours éternel. Jan Emens. 1586).

Rens. de M. Schuermans : à l'Exposition de Cologne, n° 1584 : GOT WAS END YS END BLYFT EEWIG. IAN EMENS. 1586.

N° 122) DEI . LYFDEN . HEBT . MOET . SEIE . HEPT . DEY . (AER)MEN . TE . ONDER . DEI . VOETEN

(L'amour a du courage ; il a la miséricorde sous les pieds ?)

Cette inscription autour du col d'un vase est difficile à lire.

N° 123) WER . WEIS . OET . WOERT . YST . EM .

Devise difficile à expliquer, qui se trouve aussi autour d'un col de cruche magnifique.

Sur quelques cruches et snelles, les potiers de Raeren ont quelquefois pris pour sujet l'éloge de la vertu et le satire du vice. Je me bornerai à mettre en présence la patience et l'avarice.

Déjà nous avons vu la patience mise en honneur sur les grès de Baldem Mennicken : une « snelle » très élégante, d'une couverte très agréable, symbolise la patience sous l'emblème d'un berger, à côté duquel le boucher égorge une brebis. Autour de ce tableau, aussi expressif dans la pensée que bien exécuté, nous lisons les rimes :

N° 124) + DI . GEDOLT : HAT : ALZEIT : GENOG : VND : GEIN : NOT : HET : SI : NOR : EN : BIES : BROT +

(La patience a toujours assez ; elle ne manque de rien tant qu'elle possède un morceau de pain.)

La satire de l'avarice se trouve sur un vase très beau, de dimension considérable. On y voit l'écusson déjà signalé : 1583, avec l'inscription AMSTERDAM, sous les armes de la ville de ce nom.

A côté se trouve la représentation de l'avare entouré des objets de sa convoitise. C'est un homme de grande et forte taille, à culottes courtes, à robe très longue; un chapeau à larges bords lui donne l'air d'un paysan, et les rides de son visage nous le signalent comme rongé de soucis. Sa droite tient un vase; il a sur l'épaule un sac plein d'argent, son Mammon; d'autres sacs pareils sont posés devant lui, et derrière lui le diable lui cingle le dos à coups de bâton et de fouet.

L'inscription que voici entoure le sujet :

N° 125) ⁜ DER : GITZ : BVCH : NEMMER : ZO : FRIDEN : IS : HAT : ER : VOL : SACK : TORN : VND : KEIST ⁜ 1587.

(L'avare n'est jamais content, même quand il a pleins le sac, le *torn* (?) et la caisse, 1587.)

Ce tableau est très significatif : l'homme qui s'asservit au culte de l'or a perdu toute tranquillité ; le démon le poursuit et le harcèle, parce que, comme le dit l'Évangile, on ne peut servir deux maîtres à la fois.

On a trouvé un grand nombre de débris de moules et aussi des pots entiers, couleur brun marbré, d'un modèle très grand et très élégant, avec col orné d'un mascaron. Au milieu de la panse est l'écusson de Cologne dont j'ai parlé ci-dessus ; il est accompagné d'autres armoiries.

Autour de la panse de ce vase, qui est un des plus beaux de notre fabrication, on lit la devise dont on a déjà vu une partie ci-dessus n° 115 :

N° 126) DIT ⁝ IS ⁝ EIN ⁝ KVNST ⁝ DIE ⁝ KVMPT ⁝ AVSZ ⁝ GOTTES ⁝ GVNST ⁝ WER ⁝ DIE ⁝ KVNST ⁝ NOCH ⁝ SO ⁝ SCHON ⁝ SO ⁝ MOSSEN ⁝ SEI ⁝ SICH ⁝ GEFFEN ⁝ ZV ⁝ DEN ⁝ DOT ⁝

(Ceci est un art qui dérive de la grâce de Dieu, et quand il serait encore aussi beau, un jour il n'en devra pas moins périr, se livrer à la mort.)

Rens. de M. Schuermans :

On a vu des vases portant la même inscription avec la date 1598, dans les collections d'Huyvetter, n° 2 ; Verhelst, n° 55 ; de Weckherlin, pl. 16 ; Musée de Bruxelles, J. 40, Expos. de Cologne, n°s 1595 et 1604 ; *Jahrbücher* de Bonn, XII, 127 ; coll. Essingh, de Cologne (Demmin, p. 824).

A la précédente devise se rattache la suivante :

N° 127) DEY KVNST HAET ALTHT EY(NE)N VYANTE DAT SYN DY GENIGE DYE DER KVNST NYT ENWETEN NOCH ER ERKENNEN . I . E

(Les ennemis de l'art, sont ceux qui l'ignorent ou le méconnaissent).

Terminons cette série de devises par deux inscriptions qui ont valu à certains vases, de la part de leurs heureux inventeurs, la qualification de « Pfennings-Krüge » et de « Todtenkopf-Krüge. » On a trouvé ces inscriptions sur de nombreux vases de formes et de dimensions diverses, les unes très élégantes, d'autres beaucoup moins bien soignées.

Le *Pfenning-Krug*, cruche au pfenning (pièce de monnaie), porte la devise suivante :

N° 128) LYFDEN . GEIT . BOVEN . ALE . DENCK . NIEN . SPRICKT . DIE . PENNINCK . ICK . BEN . SOE . LYF . EN . SOE . WERT . DAT . IDER . GEB .

(L'amour surpasse toutes choses : Non, dit l'argent, je suis si cher et si chéri que chacun me préfère.)

Cette inscription et la suivante se trouvent autour de la panse, au milieu de laquelle on voit des armes avec la Toison d'or d'Espagne, et la devise :

N° 128bis) PACE . ET . IVSTITIA

Rens. de M. Schuermans : L'avant-dernière devise a été trouvée sous la forme que voici :

LYFDEN GEIT BOVEN ALE DENCK | NIET SPRICKT DE

PENNINCK | IK BEN SOO LYF EN SOO WERT | DAT IDER GEB (coll. d'Huyvetter, n° **74**, autour du col d'un vase « à la Chaste Suzanne, » ce qui suffit déjà pour établir l'origine raerenoise. Cette légende est inscrite en caractères gothiques et elle appartient, a-t-on pensé, à la première partie du XVIe siècle, ce qui reporterait assez loin les débuts de la fabrication de Raeren (1).

Je possède dans mes débris un col avec la même inscription.

Quant à la cruche *Todten-Kopf*, à la tête de mort, et qui porte en effet un crâne dans un médaillon circulaire, on y lit la devise :

N° 129) OCH . LEIBER . LESER . BESEICH . MICH . WAL . WAT . DOV . NOV . BIS . DAT . BEN . YCH . GEWES . WAT . YCH . NOV . BEN . DAT . MOST . WER(*den*)

(O cher lecteur, considère moi bien ; ce que tu es

---

(1) L'inscription n° 128 se trouve sur le vase du Musée de Bruxelles, n° 31, comme l'a lue M. le vicaire SCHMITZ. Ce vase porte la signature I . E, de Jan Emens ; il s'agit donc de vérifier si certains raisonnements des catalogues d'Huyvetter et Verhelst sur l'antiquité de cette inscription sont fondés :

Il est constant aujourd'hui que Jan Emens a fait plusieurs vases à inscriptions semblables, en caractères archaïques. Or Jan Emens a façonné ses vases depuis 1568 jusqu'en 1592, dates qui accompagnent son nom sur une série de vases.

Le fait de la fabrication artistique de Raeren au commencement du XVIe siècle n'en est pas moins établi, mais par d'autres preuves résultant notamment de la trouvaille, au fond des dépôts de débris, de vases avec visages grossièrement entaillés dans la pâte, ou avec reliefs rappelant les rois des jeux de cartes. H. S.

maintenant, je l'ai été ; ce que je suis maintenant, tu dois le devenir.)

J'ai l'honneur, etc.

(Signé) SCHMITZ.

Raeren, janvier 1880.

(*Interdiction de reproduire ces lettres dont le dépôt a été effectué, conformément à la loi.*)

Post-scriptum. Le Comité du *Bulletin* me communique les épreuves de ma 5e lettre, avec les notes de M. Schuermans ; j'ai, de mon côté, quelques renseignements nouveaux à ajouter.

Voy. n° 82. Sur mon exemplaire, j'ai lu, quant à moi : DEI : VORSICHT : VND : WACHT : DEI : LAT : DAT : K(VE)LLEN.

Il est vrai que les mots 5, 6, 7, sont douteux ; mais s'ils sont bien lus, cela voudrait dire : celui qui fait attention ne se laisse pas duper. *Kwellen*, en effet, signifie duper, tromper, dans le langage populaire. Je donne mon interprétation pour ce qu'elle vaut.

Les costumes et accessoires (drapeaux, etc.) sont finement exécutés ; le tambour et le fifre marchent en avant, précédés d'une sorte de « tambour-major » ; chaque personnage ou groupe est sous une arcade distincte.

Voy. n° 86. Ce Robert Thievin doit avoir modelé beaucoup de moules pour les vases les plus élégants de Raeren, à en juger par les nombreux débris où l'on voit l'inscription. Les vases avec cette marque sont aussi bien des *Keiserkarel Krüge* (à trois anses) que des cruches d'autres formes.

Quant aux produits avec les trois MM|M, ils sont tout aussi nombreux ; ceux aux lettres FM|M sont plus rares.

Voy. n° 92. A y ajouter la suivante :

N° 130) BEI . MEI . MEISTER . BALDEM . MENNICKEN . WONNEDE . TOT . RAREN . DADM . BVREN . DANS .

Le même relief porte en haut la légende connue (Voir ma 2e lettre, n° 6) :

DIS . MONAT . SEIN . GETHAN, etc.

Ce vase est très grand et les figures en sont très élégantes.

Voy. n° 95. Quant à la marque H. H, c'est celle qui, à Raeren, apparait sur les plus belles représentations de l'Enfant prodigue, de la Décollation de saint Jean-Baptiste, de la mythologie; on la voit aussi sur une très belle chasse aux cerfs.

Voy. n° 96. A propos de l'inscription GHEEFT EEN YEGHELYKEN, etc., citée à ce numéro, je dois faire remarquer qu'elle se rencontre sur beaucoup de vases de forme et de couvertes diverses.

Abstraction du D qu'on voit aussi dans la marque au **4** dit énigmatique planté dans un monogramme formé des lettres (AW), il se pourrait que ces deux dernières lettres se rapportassent au nom *A. Willems*, qui est celui d'un de nos anciens potiers ; dans ce cas, il se serait fait aider, pour les dessins, du Cartemaker R. Thievin, dont je crois reconnaître

la manière dans les riches dessins de la cruche portant l'inscription GHEEFT EEN YEGHELYKEN, etc.

Voy. n° 97, note 1. Oui, sans doute, nos potiers ont fourni leurs produits à Hambourg : les archives de l'église et d'autres renseignements le prouvent à l'évidence.

Même numéro. Il est possible aussi que la Gilde de Raeren ait fait venir d'Anvers et de Cologne des artistes modeleurs (Cartemakers, Formschnyders) et que ces derniers, sorte d'artistes nomades, se soient même établis à Raeren pour y exercer leur industrie.

Voy. n° 90. A propos de D. P ‖ R, je dois annoter la roue au bas de l'écusson ; cette roue et le compas sont des instruments et, par conséquent, des emblèmes de la profession de potier.

Voy. n° 103. A cette marque, je puis ajouter la suivante, qui est en quatre lignes :

N° 131) RVF . GOT . IN . ALLEN . NOTHEN . AN . ER . WIRT . GEWISSLIC . DIR . BEISTAN.

(Prends ton refuge auprès de Dieu dans tes besoins ; il t'aidera, sois-en certain)

Voy. n° 108. L'ouvrage de JAENNICKE, p. 943, sur l'autorité d'un archéologue, considère le cœur traversé d'une crosse comme une marque de commerce. Or, de renseignements pris par moi, à la suite de la communication de M. Schuermans, auprès de M. le vicaire Ditges, homme très instruit et auteur de publications intéressantes, attaché à l'église du Grand Saint-Martin, à Cologne, il résulte que l'abbé Balthasar Reiner se signala par son zèle pour l'Église,

ce qu'il voulut indiquer par un cœur traversé d'une crosse et ce que rappelle le tableau qu'on a conservé dans la sacristie de son ancienne abbaye :

Terrea transfosso pectore tela gero.

Voy. n° 109. M. Hetjens m'a montré un second exemplaire de ce vase, trouvé récemment dans des fouilles effectuées à Aix-la-Chapelle.

Voy. n° 113. Je possède un morceau de la matrice du vase contenant l'inscription avec les mots entiers : GOTTES . GEDEINCKEN.

Voy. n° 115. Je commence à douter que Fasz corresponde à Servais, parce que ce nom n'est guère usité à Raeren. Cependant je me souviens qu'à Siegburg on dit *Foestz* pour *Servatius :* Saint Servais y est le patron de l'église.

Voy. n° 116. J'ai possédé la marque H. K. sur un vase élégant avec la devise : DIT IS EIN KVNST, etc.

Voy. n° 122. Peut-être faut-il lire : DEI LYFDEN . HEBT MOET . SEIE . HEPT . DEY . ERBARMENTE . ONDER . DEI . VOETEN (*Erbarmente*, *Erbarmung*, miséricorde).

Voy. n° 128. La devise LYFDEN . GEIT . BOVEN . ALE . DENCK, etc., se trouve aussi autour du col d'un grand vase gris de ma collection.

Je suis bien obligé d'ajouter ces détails à mon article; depuis janvier 1880, les renseignements se sont accumulés par les observations auxquelles ont donné lieu les expositions de Bruxelles et de Düsseldorf, et, en ce moment même,

la belle et célèbre collection Disch, offerte aux enchères pour mai prochain, à Cologne. L'état actuel de la science céramique a sa face pour ainsi dire renouvelée depuis ces deux dernières années, de telle sorte qu'un travail sur la matière est bien vite suranné.

(Signé) Schmitz.

ÉPIGRAPHIE ROMAINE DE LA BELGIQUE [1]

DIPLÔME MILITAIRE ROMAIN

TROUVÉ A FLÉMALLE (LIÈGE)

Les bords de la Meuse, entre Huy et Liège, abondent en souvenirs romains.

Le pont d'Ombret, reconstruit il y a quelques années sur l'emplacement du pont ancien, a fait retrouver les pilots qui avaient servi à la construction de ce dernier, et, en outre, beaucoup d'antiquités romaines.

Hermalle, près de Huy, a donné lieu à la supposition émise par des savants étrangers, que la déesse *Harimella* pourrait bien se rapporter à cette localité : l'inscription dont il a été question ci-dessus (2) a été trouvée à Birrens, en Écosse, lieu connu par la résidence des auxiliaires Tungres.

---

(1) Voy. les derniers articles publiés *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XVIII, p. 298 et 397.

(2) *Ibid.*, XVIII, p. 428.

Flémalle, enfin, s'était déjà signalée par la découverte du remarquable monument de la divinité du fleuve Meuse, mentionnée dans les précédentes études sur la matière (1).

Or, c'est à Flémalle, entre cette localité et Chokier, qu'a été faite dans la Meuse, en l'un des derniers mois de 1880, la découverte d'un diplôme militaire en bronze, actuellement déposé dans le Musée, en formation, de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège (2).

Ce diplôme, dont une partie seulement a été retrouvée, est conçu de la manière suivante sur deux de ses faces :

. . . . VAE F NERVA TRAIANVS
. . . . ICVS PONTIFEX MAXIMVS
. . . . OTESTAT COS II
. . . . VS QVI MILITANT IN ALIS
. . . . VSSEXQ(VA)EAPPELLA(NTV)R
. . . A C R E T I TVNGRORVM
. . . . RVM ET $\overline{\text{I}}$ HISPANORVM
. . . . FIDAVARDVLLORVM . C . R .
. . . . INGONVM ET $\overline{\text{II}}$ NERVIO
. . . . ANNIA SVB T AVIDIO
. . . . S HONESTA MISSIONE A
. . . . QVINA ET VICENA PLVRA
. . . . RVNT QVORVM NOMI
. . . . IPSIS LIBERIS POSTERIS
. . . . M DEDIT ET CONVBIVM
. . . . TVNC HABVISSENT C(VM)
. . . . . .

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, VII, 70. Cette inscription est à l'abri de tout soupçon, ayant été vue et décrite par des savants dont le témoignage n'est pas suspect, et à une époque où les Ligorius et autres ne s'étaient pas encore ingéniés à créer des inscriptions fausses.

(2) *Gazette de Liège* du 17 février 1881.

Au revers :

. . . . . .
FIDAVARD. . . . . .
II LINGONVM ET II NE . . . . . .
IN BRITANNIA SVB T AV . . . . .
DIMISSIS HONESTA M . . . . . .
NE POTE QVI QVINA ET. . . . . .
PENDIA MERVERVNT. . . . . .
SVBSCRIPTA SVNT . . . . . .
RISQVE EORVM C ⊃ . . . . . .
CONVBIVM CVM VX . . . . . .
HABVISSENT CV . . . . . .
. . . . . .

(Imperator Caesar divi Nerv*ae* *f*ilius *Nerva Trajanus* German*icus*, *Pontifex maximus*, *tr*ibunicia p*otestate*, *con*sul *iterum*, equitibus et peditib*us qui militant in alis* duabus et cohortib*us sex quae appellantur* I . . . . . *a* civium *r*omanorum *et I Tungrorum;* et I . . . . , et I . . . . . *rum*, *et I Hispanorum*, et I *Fida Vardulorum* civium *r*omanorum, et *II Lingonum*, *et II Nervio*rum, et sunt *in Britannia* sub *T*ito *A*vidio *Nepote*, *dimissis honesta missione*, *qui quina et vicena plura*ve stip*endia meruerunt*, *quorum nomi*na *subscripta sunt; ipsis liberis posterisque eorum*, civitat*em dedit et connubium cum ux*oribus quas *tunc habuissent cum* est civitas eis data, aut, si qui caelibes essent, cum eis quas postea duxissent, dumtaxat singuli singulas...)

La première lecture de cette inscription qui a été présentée au public, est fautive : le translateur, trompé par la place qu'occupent les syllabes NE POTE dans l'inscription elle-même,

où il y a une transposition fautive, a cru devoir lire : (a legio)NE POTE, ce qui ne signifie absolument rien.

Il est évident *a priori*, sans même qu'il eût été nécessaire de recourir au document lui-même, que NEPOTE forme un nom et que ce mot à l'ablatif est le complément indispensable du prénom et du *nomen gentilicium* : TITVS AVIDIVS, auxquels il faut ajouter le cognomen NEPOS.

Ce cognomen *Nepos*, on l'a déjà rencontré ci-dessus (1) parmi les commandants de corps tungres ; c'était également celui de *Platorius Nepos*, qui fut *Legatus Augusti* en Bretagne, sous le règne d'Hadrien (2). En outre, un ···*ius Nepos* (3), mais seulement préfet de cohorte, figure sur une inscription de la *coh. I Aquitanorum*, trouvée à Carrawburgh (*Procolitia*), qui est voisine des localités où ont été découvertes des inscriptions des Nerviens et des Tungres.

Comme Neratius Marcellus était dès l'an 103 (4) *Legatus Augusti* dans la Britannia, les fonctions de Titus Avidius Nepos avaient cessé à cette dernière date.

Le premier consulat de Trajan qui lui fut conféré sous Domitien, est de l'année 91 ; son second consulat est de l'an 98, première année de son règne; son troisième, de l'an 99 ap. J.-C.

Il avait obtenu la puissance tribunicienne sous Nerva, qui lui décerna aussi le titre de *Germanicus* : celui de *Dacicus*, qui lui manque sur le diplôme, date seulement de l'an 103.

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XVIII, p. 350.
(2) *Corpus inscript. latin.*, VII, n°s 660, 661, 662, 1195.
(3) *Ibid.*, n° 620a.
(4) *Corpus inscript. latin.*, III, p. 865, dipl. n° XXI.

L'inscription est donc de l'an 98. On ne connait qu'un diplôme de cette date accordé alors à un soldat de l'armée de Pannonie (1).

La présence d'une *ala I Tungrorum* en Angleterre, sans le surnom de *Frontoniana*, confirme ce qui a été dit ci-dessus (2) au sujet de l'addition ultérieure de ce surnom au titre de l'*ala*, alors seulement qu'elle campa en Pannonie. Notre inscription nous apprend, en outre, que, à la fin du premier siècle de l'ère chrétienne, l'*ala I Tungrorum* était déjà établie en Angleterre.

Il est à regretter que la fin du diplôme nous manque; elle nous aurait indubitablement révélé le nom d'un Tungre (ou d'un Nervien) rentré au pays natal, pour y jouir du repos acquis par un long service, et des privilèges attribués à sa qualité de vétéran licencié.

A cet égard, la découverte du diplôme appuie singulièrement ce qui a été dit ci-dessus (3) au sujet de l'occupation, par les vétérans licenciés, de certaines des villas établies dans notre pays à l'époque romaine.

L'impétrant du diplôme ne nous est pas connu; mais nous possédons un autre document également gravé sur bronze (4), la plaque en l'honneur de *Vihansa*, trouvée à proximité d'une villa de l'époque romaine, à Hern-Saint-Hubert (Limbourg belge). C'est sans doute encore un Tungre, celui-là ayant servi dans la IIIe légion Cyrénaïque,

---

(1) *Corpus inscr. latin.*, III, p. 862, n° XIX.
(2) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XVIII, p. 341.
(3) *Ibid.*, III, p. 348; V, 492 et suiv.; VI, p. 279.
(4) *Ibid.*, III, p. 239; VII, p. 37.

et portant le surnom de *Nepos* signalé ci-dessus, qui sera retourné dans son pays natal après avoir obtenu son congé : de même que les corps auxiliaires n'étaient pas exclusivement composés des nationaux dont ils portaient le nom, de même les individus d'une même contrée étaient souvent répartis en différents corps de l'armée romaine. Mais une preuve presque certaine de la nationalité d'un vétéran, est la trouvaille de son diplôme militaire, avec son nom, ou au moins avec celui du corps où il avait servi, au lieu où il a terminé sa carrière et où les souvenirs du pays natal l'attiraient sans doute.

A ce dernier égard, il y a de fortes présomptions en faveur de l'hypothèse que le titulaire du diplôme, portant le nom d'un corps auxiliaire tungre (ou nervien), était lui-même Tungre (ou Nervien), puisque c'est en Belgique, habitée par les Tungres (et Nerviens) que le diplôme a été découvert et, par conséquent, apporté d'Angleterre.

Si quelque jour, comme il est permis de l'espérer, le complément du diplôme est retrouvé, il portera fort vraisemblablement quelque mention comme la suivante :

ALAE I TVNGRORVM CVI PRAEFVIT N, EX GREGALE N, N FILIO, ET N, N FILIAE, VXORI EIVS, DOMO N, ET N, FILIO EIVS, (ET N FILIAE EIVS). DESCRIPTVM ET RECOGNITVM, etc.

Et nous aurions ainsi non seulement le nom du chef du corps, mais encore ceux des Tungres qui composaient, avec le vétéran licencié, la nouvelle famille de citoyens romains créée par le privilège impérial.

On saisira sans doute dans ces noms la transition des noms autochtones aux noms romains, comme on a pu la

constater dans l'inscription n° 89, dont il va être reparlé.

Les localités où séjournèrent en Bretagne l'*ala I Tungrorum* et la *cohors II Nerviorum*, sont pour les premiers Burgh-Upon-Sands et Polmont, et pour les seconds, Brough-Upon-Stanmore, Chesterholm ou Littlechesters et Carrawburgh déjà cité (1). La plupart de ces localités sont voisines de Birrens, où campaient des Tungres et des Nerviens (2). Peut-être ce voisinage d'une localité où a été trouvée l'inscription de la déesse *Harimella*, explique-t-il que Flémalle, localité voisine d'Hermalle, ait été comme résidence l'objet du choix du vétéran licencié dont il s'agit dans notre diplôme.

Une dernière observation n'est pas sans intérêt, quoiqu'elle se rapporte seulement à une inscription portant le nom d'un corps auxiliaire venant de Belgique, sans s'appliquer à un impétrant qui fût Belge lui-même : nous avons vu, dans l'inscription n° 89 (3), le nom d'un Boïen *Nertomar, fils d'Irducissa*.

Ce fils d'*Irducissa* servait dans l'*ala I Tungrorum Frontoniana*, comme le porte le diplôme en question.

Or, il est impossible, semble-t-il, de méconnaître la relation de ce nom avec celui de *Induthissa*, qu'on a signalé récemment sur un couvercle en plomb d'un vase romain trouvé non en Bohème, ou dans la contrée habitée par les Boïens de France, mais à Zell, sur les bords de la Moselle (4).

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, VII, pp. 125, 158; XVIII, pp. 321, 333.

(2) *Corpus inscript. latin.*, VII, n° 1061 et suivants.

(3) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XVIII, p. 335.

(4) *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, LXVI, p. 95. L'auteur déclare que le nom d'*Induthissa* lui est tout à fait inconnu; il le prend, du reste, pour un nom de femme, ce que la terminaison en *a* n'exige pas impérieusement : *Galba*, *Caracalla*, etc.

On sait, en effet, que les lettres TH ont été signalées comme ayant (ainsi que dans la langue anglaise) un son sifflant, et les deux inscriptions *Irducissa* et *Induthissa* ne différeraient plus que d'une seule lettre, peut-être mal lue ou mal copiée dans l'une d'elles.

La qualification de Boïen donnée au fils d'*Irducissa* pourrait donc n'avoir été qu'un souvenir d'origine, et un habitant des bords de la Moselle, dont les ancètres étaient Boïens, aurait été, à raison de son voisinage de la Meuse, incorporé dans une *ala* recrutée sur les bords de celle-ci, peut-être même dans la *coh. II Nerviorum*, où, comme on l'a vu ci-dessus (1), servaient des Sunuques et des Toxandres.

En consignant des observations de ce genre, on finira peut-être par surprendre l'idée qui présidait à la constitution des corps auxiliaires de l'armée romaine.

Disons en terminant que si le diplôme de Flémalle est le premier qui ait été découvert en Belgique, il est aussi le plus ancien qui fasse connaître l'organisation de l'armée de la Britannia et il révèle le nom d'un nouveau fonctionnaire romain, le *Legatus Augusti* Titus Avidius Nepos.

Liège, février 1881.

H. Schuermans.

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XVIII, p. 333.

BIBLIOGRAPHIE.

Caractères de l'école française moderne de peinture, par M. Émile Leclercq.

M. Émile Leclercq était en bonne position pour écrire le livre qu'il vient de nous donner sur l'école française moderne de peinture. Le mouvement artistique dont il a entrepris de retracer la marche, il l'a suivi comme peintre d'abord, puis comme critique. Il parle de choses qu'il a vues de ses yeux et par lesquelles il a été directement impressionné. Avant de pénétrer au cœur de son sujet, il expose, dans une introduction, ses idées sur la critique, ses droits et ses devoirs. Les droits de la critique, il ne les reconnaissait peut-être pas avant le jour où il déposa le pinceau pour prendre la plume, mais, depuis lors, il a appris à mieux juger la fonction qu'il s'appliquait lui-même à remplir.

M. Leclercq constate que la critique gouverne aujourd'hui le monde. C'est une vérité incontestable ; c'est plus qu'une vérité, c'est un fait. « Il n'y a pas à se faire illusion, ajoute-t-il, la puissance personnelle est morte, et c'est le libre examen qui l'a tuée. — L'homme qui veut agir seul se butera tôt ou

tard aux protestations véhémentes ; s'il a de l'habileté, il peut encore manœuvrer; il ne le pourra plus dans un demi-siècle. » Si c'est de la puissance personnelle en politique que l'auteur veut parler, nous sommes loin de regretter les obstacles que rencontre son exercice; mais nous ne saurions nous réjouir de voir amoindrir la puissance personnelle de l'artiste, de l'écrivain, en vertu des droits du libre examen. Il n'a rien été fait de grand que par l'homme agissant seul, et si, dans un demi-siècle, la force de l'action personnelle doit être neutralisée par la résistance des masses, nous plaignons les générations de ce temps-là, car ce sera le règne des médiocrités.

Tout en précisant fort bien les services que la saine critique est appelée à rendre aux arts et aux artistes, l'auteur semble admettre l'opinion de ceux qui prétendent que la critique est d'invention moderne, qu'elle n'existait ni dans l'antiquité, ni au moyen âge, ni à l'époque de la Renaissance.

C'est là cependant une erreur manifeste. Il n'y avait pas des critiques de profession, ayant pour organes des journaux et des revues; mais, pour s'exercer d'une autre manière, elle n'en existait pas moins. « L'art peut arriver à un épanouissement magnifique sans que les théoriciens et les spéculateurs s'en mêlent. Phidias et Praxitèle peuvent s'être passés de l'examen et des conseils de leurs concitoyens pendant qu'ils exécutaient leurs statues immortelles » ; ainsi s'exprime M. Leclercq en un passage de son livre. Il oublie que les philosophes grecs étaient presque tous des critiques et des théoriciens en matière d'art; il oublie qu'Aristote et Pluton, pour n'en citer que deux, ont longuement traité des questions d'art. Est-il nécessaire de rappeler que les sculpteurs et les

peintres d'Athènes croyaient si peu pouvoir se passer de l'examen et des conseils de leurs concitoyens, qu'ils exposaient sous les portiques, au jugement de la foule, les œuvres qu'ils venaient de terminer, s'informant soigneusement des critiques qui en avaient été faites ? A Rome, Cicéron et Pline n'étaient-ils pas des esthéticiens. « Le moyen âge n'avait pas eu besoin d'être guidé par des théoriciens et des philosophes, dit encore l'auteur, pour que des hommes, tels que Van Eyck, Metsys, Stuerbout, Memling, Durer, Mantegna donnassent un corps aux sentiments de respectueuse saveur de l'esprit pour les mystères de l'inconnu, étudiassent les formes humaines avec amour et respect. » Le moyen âge avait certainement des esthéticiens et des philosophes ; il avait les Pères de l'Église et les théologiens, qui réglaient la tâche des artistes et déterminaient la manière dont ils la devaient remplir. La Renaissance, en Italie, a eu ses théoriciens et ses critiques, quoi qu'en dise M. Leclercq : Alberti, Borghini, Armerini, Lomazzo et vingt autres, sans compter Vasari, qui ne se fait faute d'exposer des principes et de formuler des critiques dans ses biographies d'artistes, sans compter Lorenzo Ghiberti, dont on a plusieurs écrits théoriques sur les arts, entre autres un traité de sculpture. De tout temps il y a eu des théoriciens et des critiques ; de tout temps on a trouvé de l'intérêt à analyser les œuvres d'art, à signaler leurs beautés, à rechercher la cause de leurs imperfections.

Là où nous sommes complètement d'accord avec M. Leclercq, c'est lorsqu'il proclame la nécessité d'une entière liberté laissée à l'artiste pour ses conceptions. Il a parfaitement raison de dire : « Admettre un absolu, décréter un

sommet, c'est se borner. Obéir aveuglement aux traditions, c'est nécessairement se renfermer dans d'étroites limites. » Rien n'est plus vrai. Quant au danger de l'imitation des productions de l'art grec, indiqué par l'auteur, il n'existe plus depuis longtemps; il n'y a pas lieu, nous semble-t-il, de s'en préoccuper. Qui donc aujourd'hui soutient qu'il faut faire de la peinture et de la sculpture à l'instar des Grecs? C'est un honneur de la critique moderne d'avoir reconnu l'indépendance absolue de l'artiste; absolue en tant qu'ils ne se mettent pas en contradiction avec de certains principes fondamentaux prescrits par la raison. C'est à bon droit que les préjugés dits académiques ont été combattus et qu'on a cessé d'obliger les artistes à observer aveuglement le respect des traditions. On a vu en France des peintres et des sculpteurs d'un vrai mérite, persécutés pour avoir fait autre chose que ce qu'on enseignait dans les écoles. Espérons que pareille faute ne sera plus commise. Dans tous les cas, le danger n'est pas actuellement du côté des partisans des théories académiques. Après avoir été agresseurs, ceux-ci en sont réduits à se défendre. Leurs anciens adversaires sont devenus aussi intolérants qu'ils l'étaient eux-mêmes. Ayant obtenu ce qu'ils réclamaient au nom de la liberté, ils deviendraient volontiers des tyrans à leur tour. A les entendre, il n'est plus permis de faire de la peinture religieuse ou de traiter des sujets historiques. L'ancienne technique, qui consistait à entrer dans les détails de la représentation des choses, est également surannée. Les sectateurs de la modernité, du naturalisme, voir de l'impressionnisme, ont seuls des droits aux encouragements du Gouvernement. L'intotolérance est de tous les partis, dans les arts comme en poli-

tique. Heureusement, le bon sens du public, ce critique suprême, remet finalement toute chose à sa place. Il est un mot dont on se sert souvent et que M. Leclercq emploie lui-même, sans s'assurer de la justesse de son application : c'est celui de progrès. Tout changement a été considéré comme un progrès par la génération qui l'a vu s'accomplir. C'est une satisfaction innocente que se donne la vanité humaine; mais, philosophiquement, il faut se garder de prendre au pied de la lettre cette qualification de progrès donnée à toute modification de ce qui existait.

Si le monde avait marché de progrès en progrès depuis qu'il existe, il aurait atteint le dernier degré de la perfection. Jamais cette utopie ne se réalisera heureusement. Vous figurez-vous l'ennui des pauvres humains vivant à la période funeste où la perfection en toute chose aurait été atteinte, où il ne resterait plus qu'à jouir de cette monotone et insipide perfection, où il n'y aurait plus l'espoir de la variété, du changement? Notre vanité a fait du progrès la loi du monde, tandis que c'est précisément l'absence de progrès qui, écartant la possibilité de la perfection, garantit l'humanité du danger de périr d'ennui. C'est le changement ou pour mieux dire le mouvement qui est la loi du monde. L'activité de l'esprit ne peut pas plus s'arrêter que la circulation du sang. Lorsqu'une forme est épuisée, dans les arts, il faut passer à une autre. Celle-ci n'est pas meilleure; mais elle est différente, cela suffit. Il y a changement, il y a mouvement, tout est dit. Ceux qui ont trouvé cette forme et ceux qui l'appliquent se flattent d'accomplir un progrès; ils ont facilement pour complices de leur illusion leurs contemporains auxquels il plait de reconnaître une vertu singulière aux

choses imaginées à leur intention et pour leur usage ; mais les esprits philosophiques ne se laissent pas prendre à ces spéculations d'amour-propre. Ils font grand cas de la nouveauté, parce qu'elle est nécessaire au bonheur, à l'existence du monde ; mais ils ne croient guère au progrès.

Dans le premier chapitre de son livre intitulé : *Période classique*, M. Leclercq remonte jusqu'aux peintres du XVIIIe siècle pour rappeler quelle était la situation de l'art en France au moment où parut David ; il donne une idée juste de l'influence exercée par l'auteur de l'*Enlèvement des Sabines* sur un groupe nombreux de peintres et montre un autre groupe marchant, Prudhon et Gericault en tête, à la recherche d'une autre voie que celle d'où ne voulaient pas s'écarter les artistes voués à l'imitation des Grecs et des Romains. Il est un paragraphe de ce chapitre sur lequel il nous semble qu'il y a une réflexion à faire. Parlant de Watteau, l'auteur s'exprime ainsi : « Il fallait de la hardiesse pour se permettre de peindre les hommes et les mœurs d'un temps comme celui où vivait Watteau. On pensait certainement alors comme aujourd'hui dans les sphères académiques que le « costume » et « la mode » étaient des obstacles de nature à empêcher d'atteindre la beauté plastique, l'idéal, l'absolu. » On n'a jamais prétendu, que nous sachions, que le costume et la mode fussent des obstacles pour le peintre de genre ; mais ce qu'on a le droit de soutenir, sans partager les préjugés académiques, et ce que M. Leclercq devra reconnaître lui-même, c'est qu'il y a des costumes qui ne prêtent pas à la représentation de certains sujets traités dans les proportions de la nature. Tel est le costume de l'époque de Louis XV. Il serait impossible de faire prendre au sérieux

une action dramatique, à laquelle prendraient part des personnages ajustés à la mode de ce temps, dans le cadre de la peinture dite historique. Toutes les époques, tous les sujets, tous les costumes conviennent pour un tableau de chevalet ; il en est autrement pour une page de grande peinture. Voilà ce qu'on ne saurait méconnaître ni à l'Académie, ni ailleurs.

Les chapitres suivants du livre de M. Leclercq sont consacrés à des groupes d'artistes qui, bien qu'appartenant à la période moderne, ne sont plus des contemporains pour la génération actuelle. Dans celui qui est intitulé : *Ingres et son école*, apparaissent, après le maître, ses principaux disciples : Flandrin, Cabanel, Baudry, Puvis de Chavannes, Bouguereau, chacun d'eux étant jugé d'après les opinions de l'auteur du livre. Léopold Robert et Ary Scheffer n'ont que quelques lignes ; ils méritaient mieux. Le chapitre sur Paul Delaroche et son influence est plus étendu, non pour faire une large part à ce peintre peu estimé de la génération actuelle, mais à cause du grand nombre d'hommes distingués qui sont sortis de son école et dont quelques-uns sont reconnus par M. Leclercq pour des artistes d'un réel mérite, bien qu'en somme ce mérite ne lui soit pas fort sympathique. Paul Delaroche n'était pas un homme de génie ; mais il est systématiquement et injustement prisé fort au-dessous de sa valeur par des critiques imbus des idées, osons dire des préjugés de leur époque. Les générations, qui ont applaudi aux œuvres de Paul Delaroche, n'étaient pas moins bien partagées que celles du temps actuel, sous le rapport de l'intelligence et du goût. Sans doute, on aurait tort de faire perpétuellement de la peinture sem-

blable à celle de cet artiste; incontestablement on a bien fait de pousser l'art dans d'autres voies; mais nous ne sommes pas plus fondés à nier le talent d'un maître dont ses contemporains ont fait grand cas, que ne le seraient nos descendants à traiter dédaigneusement les œuvres des peintres placés par nous au premier rang. M. Leclercq a justifié d'avance notre observation lorsqu'il a dit : « L'influence de M. Delaroche a été assez grande; elle se fait sentir encore de nos jours. Son groupe est trop nombreux pour qu'une place à part ne lui soit point faite dans ce tableau sommaire de la peinture moderne. » Suivent des pages sur Hebert, Hamon, Jérôme, Laurens et quelques autres. L'artiste qui a exercé une telle influence et dont l'enseignement a produit de pareils disciples, n'était pas d'une trempe ordinaire, comme trop de personnes l'affirment aujourd'hui. Le jugement porté par Millet sur Paul Delaroche, et que rapporte M. Leclercq, ne prouve rien contre le peintre de l'*Assassinat du duc de Guise,* il signifie seulement que ces deux maîtres avaient des manières de voir et de sentir différentes, ce que l'examen de leurs œuvres démontre suffisamment.

Dans le chapitre sur les coloristes romantiques et leurs successeurs, on reconnaît un homme qui a été du métier et qui parle de la technique en connaissance de cause. Ses observations sur les qualités caractéristiques de la facture des peintres qu'il passe en revue sont généralement fort justes.

Lorsqu'il traite de l'actualité et des peintres contemporains, l'auteur est sur son terrain. Il juge mieux ces peintres que ceux des époques précédentes, parce qu'il considère leurs œuvres au point de vue de leurs idées, qui sont les siennes.

Il pense comme eux ; peut-être serait-il plus juste de dire qu'il les approuve de penser comme lui. Nous sommes loin de placer Courbet aussi haut qu'il le fait, bien que nous reconnaissions au peintre d'Ornans un vigoureux tempérament de coloriste ; mais nous nous rapprocherons volontiers de son opinion sur Millet, s'il s'agit de rendre hommage au sentiment profond que ce maître a déployé dans ses représentations de la vie champêtre. Nous ferons seulement des réserves relativement aux expressions de sincérité et de vérité qu'on emploie souvent pour caractériser les œuvres de Millet. Passe pour la sincérité : Millet a été sincère comme l'ont été tous les peintres qui ont cru de très bonne foi, les classiques comme les romantiques, les idéalistes comme les réalistes, qu'ils marchaient dans une voie conduisant au but de l'art ; mais, quant à la vérité, nous la cherchons vainement dans les œuvres dont on prétend qu'elle est une des qualités essentielles. Millet a voulu peindre les paysans des environs de Paris ; or, pour peu qu'on ait vu de près ces braves gens vifs, éveillés, à la mine franche et ouverte, à l'humeur joyeuse, on constate dans les portraits qu'il en a tracés un manque absolu de ressemblance. Millet s'est peint lui-même dans ses paysans ; il leur a donné son esprit, ses sentiments ; il les a fait graves et tristes, parce qu'il est ainsi lui-même. Il a été sincère, les ayant vus à travers sa propre nature tels qu'il les a représentés, mais il n'a pas été vrai.

M. Leclercq passe successivement en revue les petits maîtres, c'est-à-dire les peintres de la vie intime, les paysagistes, les marinistes, les peintres d'animaux et de nature morte de l'école française contemporaine, donnant une idée exacte du talent de chacun d'eux et mêlant à ses portraits des

remarques philosophiques conçues dans le sens de ses opinions assez nettement exposées dès les premières pages de son livre. Un chapitre est donné aux peintres sans couleur. Pourquoi les peintres sans dessin n'ont-ils par le leur? Viennent des fragments sur le sensualisme qui donne naissance à des œuvres dont l'école française moderne n'a pas lieu de tirer vanité; sur l'esprit et le sentiment dans les scènes et dans les physionomies. L'auteur regrette que la société française contemporaine n'ait pas eu ses peintres comme elle a eu ses écrivains ; il se plaint du peu de signification des sujets traités par les petits maîtres, du peu d'intérêt qu'ils donnent à leurs compositions : « La société parisienne n'a pas ses peintres, dit-il; quelques artistes à la suite d'Alfred Stevens ont bien essayé de faire connaître les intérieurs du Paris élégant, mais ils n'ont produit que des portraits froids de robes, de châles et de meubles, sans parvenir à donner à ces sujets familiers l'esprit et les sentiments qui les font intéressants. » Ces remarques sont fort justes. Le mal étant signalé, il resterait à en trouver la cause. Ne résiderait-elle pas dans la difficulté qu'éprouvent les peintres les plus dévoués au principe de la modernité à tirer quelque parti, sous le rapport du pittoresque, du costume masculin actuel? Il est certain qu'ils ne peuvent pas peindre la société, mettre en scène les drames et les comédies de la vie moderne, s'ils ne représentent que des intérieurs de boudoirs et dans les boudoirs des femmes seulement.

Un chapitre sur *l'Enseignement et la Tradition* fournit à l'auteur une nouvelle occasion de dire leur fait aux académies. Ces pauvres académies sont-elles coupables de tous les méfaits dont on les accuse? Si, comme M. Leclercq le donne

à entendre, on n'y enseignait, on n'y encourageait que l'imitation de la Grèce et de Rome, nous n'hésiterions pas à les déclarer dangereuses ; mais nous doutons fort qu'il en soit ainsi. Aux élèves des académies on apprend la grammaire et la syntaxe de la peinture comme on apprend aux élèves des athénées la grammaire et la syntaxe de la langue. Leurs études terminées, les jeunes gens sortis des écoles sont parfaitement libres de suivre l'impulsion de l'instinct qui les porte vers tel ou tel genre, vers tel ou tel système. M. Leclercq dit que : « Ce n'est pas le style qui manque à notre époque, ce sont les peintres. Et si les peintres manquent, la cause première de ce défaut est dans l'enseignement uniformément basé sur des principes impératifs. Sans la révolte contre l'éducation classique, ajoute-t-il, la France n'aurait eu ni Gericault, ni Delacroix, ni Rousseau, ni Corot, ni Millet, ni Daubigny, ni Bastien-Lepage. » Si ces excellents artistes ont pu secouer le joug académique, c'est qu'il n'est pas fort lourd. On dresserait encore une longue liste des peintres qui, au sortir de l'école, ont pris une manière absolument indépendante et personnelle. M. Leclercq ne demande pas la suppression des académies ; il voudrait seulement qu'on modifiât leur mode d'enseignement dans le sens du plus large éclectisme. S'agit-il d'initier les élèves à la connaissance des chefs-d'œuvre de toutes les époques et de toutes les écoles, de leur prêcher l'observation attentive, soutenue de la nature, de ne les contraindre à l'imitation d'aucun style, d'aucune manière ? ce programme nous va, et nous ne demandons pas mieux que de voir adopter le plan de M. Leclercq, si tant est qu'il soit radicalement différent de celui sur lequel est fondé l'enseignement pratiqué dans nos écoles d'art.

M. Leclercq termine par un chapitre sur les expositions. Ainsi que bien d'autres, il a reconnu le danger du nombre toujours croissant des œuvres d'art présentées aux salons annuels et croit qu'il est urgent d'opposer une digue au flot montant de la mauvaise peinture. Il indique plusieurs moyens, sans avoir des idées très arrêtées sur celui qu'il conviendrait de choisir, mais en insistant sur la nécessité d'arriver à une épuration des expositions dont la médiocrité est la peste de l'art et le déshonneur des artistes.

Si nous ne partageons pas toutes les idées de M. Leclercq, il est beaucoup de points sur lesquels nous sommes d'accord avec lui : même quand notre manière de voir différait de la sienne, nous avons trouvé la lecture de son livre très intéressante et nous sommes certain qu'il produira la même impression sur toutes les personnes entre les mains desquelles il tombera.

Éd. Fétis.

GRÈS LIMBOURGEOIS

DE RAEREN.

6e LETTRE

A MM. LES MEMBRES DU COMITÉ DU *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie.*

MESSIEURS,

La publicité que vous m'avez accordée avec tant de bienveillance dans le *Bulletin* m'a procuré les relations les plus agréables et les plus flatteuses avec plusieurs archéologues et zélateurs de la céramique.

Quantité de lettres m'ont été adressées de Belgique comme d'autres pays; on veut bien m'y décerner quelque éloge, quoique je n'aie fait que suivre un penchant tout naturel, en essayant de mettre en lumière ce qui concerne une industrie d'art exercée par les aïeux de mes paroissiens.

De plus, j'ai reçu la visite de plusieurs céramographes et amateurs de pots de grès qui ont désiré voir de près ma

petite collection de vases et de débris exhumés à Raeren même, collection dont l'intérêt réside dans le soin que j'ai pris de choisir les éléments de comparaison les plus significatifs et les plus instructifs.

L'approbation des connaisseurs m'encourage à continuer mes recherches avec encore plus de zèle, s'il est possible, grâce au concours de M. le président Schuermans, qui, lui aussi, m'a fait l'honneur d'une visite de plusieurs jours. Nous avons remué ensemble, à Raeren même, à Aix-la-Chapelle, à Néau (Eupen), des milliers de débris ; il m'a promis de compléter ultérieurement mes recherches par la description des blasons (1), où il reprendra la partie de la besogne que mon isolement et mon éloignement des bibliothèques et des dépôts d'archives, m'ont forcé de laisser à de plus favorisés que moi par leur résidence dans de grands centres.

Dès à présent, de découvertes en découvertes, j'en suis arrivé à pouvoir affirmer, sans contradiction possible, que Raeren l'emporte sur Frechen près de Cologne, sur

---

(1) Voici le plan de M. Schuermans : il a commencé par rassembler dans les archives, etc., tous les renseignements possibles sur les familles nobles qui ont résidé à Raeren et dans le ban de Walhorn, de 1560 à 1618, sur celles qui y ont eu des relations d'affaires, enfin sur les hauts fonctionnaires du duché de Limbourg, et il s'est dit *a priori* que ce seraient principalement les blasons de ces familles et de ces personnages qu'il retrouverait sur les cruches de grès de Raeren. Sa prévision s'est largement vérifiée, comme ses communications m'ont permis de l'entrevoir, et son travail projettera une lumière des plus vives sur l'histoire de notre ancienne industrie céramique : il montrera notamment que la grande affluence de grès d'élite dans les Flandres est due à des commandes du Flamand Louis d'Aranda, qui fut *stathelder* ou gouverneur du Limbourg de 1580 à 1602, et du gouverneur de la Flandre à la même époque, Philippe de Croy, qui a fait faire des pots de grès à Raeren, avec ses armes et avec celles de sa femme.

Höhr (1) et Grenzhausen en face de Coblentz, et qu'elle peut être placée, pour la production de la poterie artistique, au même rang que Siegburg, qui même l'a parfois imitée.

Quant aux grès de Bouffioulx, Châtelet et Pont-de-Loup, à propos desquels j'ai lu des études intéressantes, mais trop empreintes d'esprit local, écrites par M. Van Bastelaer, ces grès, jusqu'en 1618, procèdent de ceux de Raeren, et c'est seulement lors du déclin de l'industrie du Limbourg que celle du Hainaut a commencé à vivre d'une vie propre, dont la manifestation est toutefois restée de beaucoup inférieure à celle de l'industrie mère.

A part des renaissances, toutes passagères et momentanées, où l'on voit quelques grès à inscriptions et à armoiries sortir encore de nos officines, l'industrie raerenoise a eu sa pleine efflorescence de 1560 à 1618, et c'est pendant cette période qu'elle a compté ses *Pottenbeckers* les plus distingués, les Jan Emens, les Baldem Mennicken, les Engel Kran, qui étaient en même temps *Cartemakers*, et d'autres potiers qui, sans avoir en eux-mêmes de ressources artistiques suffisantes, recouraient à la main de *Cartemakers* étrangers pour la confection des modèles de leurs vases.

Le *Cartemaker* au sigle H . H paraît avoir été un de ces

---

(1) J'apprends par M. Schuermans que le grès de *Jan Mennicken* dont j'ai parlé au n° 92bis, est bien de Höhr; le vase de M. Zais, à Wiesbaden, qui porte l'inscription citée, est de HORRN et non de KÖRRN. Je dois donc renoncer à représenter nos potiers comme ayant seulement émigré à Wormersdorf et Ohndorf, près de Bonn, et admettre qu'ils ont poussé jusqu'à Coblentz, où ils ont traversé le Rhin. Mais aussi ne peut-on se demander si ce n'est pas à cette émigration à Höhr que cette dernière localité doit son développement artistique et si les premiers grès artistiques de Höhr ne sont pas des produits de nos céramistes raerenois?

derniers. Peut-être est-il le Hans Hilgers de Siegburg; peut-être est-ce un modeleur de Cologne ou d'une autre ville : la question n'est pas encore résolue.

Nous devons à ce maître H . H quelques-uns de nos plus beaux spécimens dont la plupart sont restés extrêmement clairsemés ; car chacun de ceux que je vais dépeindre, quoique trouvé à Raeren même, est pour ainsi dire resté un *unicum*.

Après avoir décrit dans mes lettres précédentes les danses et noces des paysans, les sujets tirés de l'Ancien Testament et du Nouveau, les armoiries des pays et villes, les devises morales et religieuses, les marques des potiers et *Cartemakers*, il me reste à vous communiquer, Messieurs, les scènes de la vie cynégétique et de la mythologie qui ont illustré les grès de Raeren.

La plupart de ces dernières portent le sigle H . H ou émanent de la main de ce modeleur, et ce sont tous de véritables chefs-d'œuvre.

Le maître H . H, nous l'avons déjà rencontré (3e lettre), en décrivant les vases nos 37 à 39, représentant l'histoire de l'Enfant prodigue et la décollation de saint Jean-Baptiste.

Les pots de grès de Raeren revêtus des reliefs avec la marque du maître H. H, ont attiré l'attention d'un haut personnage de l'administration prussienne, S. E. le Dr Stephan, maître général des postes, à Berlin, qui a fait à Raeren l'honneur d'une visite. Il y a étudié les vases et débris de ma collection qui lui avaient été signalés par M. Schumacher, maître des postes à Raeren, comme représentant des chevaux, des bœufs traînant des charrettes et des voitures.

Cela était d'autant plus intéressant, en effet, que le charriage de Raeren vers l'étranger avait pris un développement très grand (1) et que nos registres paroissiaux contiennent bien des détails au sujet des négociants et conducteurs de Raeren morts au loin dans le cours de leurs voyages commerciaux (2).

Le Dr Dornbusch avait déjà signalé l'intérêt que les grès de Siegburg présentent pour l'étude des personnages, de leurs costumes, de leurs armes ; pareille étude sur les attelages, les harnachements, les véhicules, a été particulièrement l'objet des recommandations du Dr Stephan, qui voudrait voir reconstituer ainsi tout ce qui concerne le *Fuhrwesen* (charriage, roulage), d'il y a trois cents ans.

Ce qui a spécialement attiré son attention est le sujet du cortège des dieux dont il a vu plusieurs débris de ma modeste collection, et il aurait voulu acquérir quelques exemplaires de vases complets pour le Musée postal qu'il a établi à Berlin.

Malheureusement, les amateurs sont tenaces et leurs exigences pour se séparer d'objets recueillis à grand prix par

---

(1) Voici ce que dit Quix, Kreis-Eupen, p. 127 : « Die Bewohner der gem. Bürgermeisterei (Raeren) waren immer industriös, sie ernähren sich von der .... Töpferei, sogenanntem Steingut, das sie ehemals zunftmässig trieben, und daher mit mehreren Privilegien von den Herzogen von Brabant versehen waren, und dem *Fuhrwesen (Schwerführer* genannt). Mit ihren Karren fuhren sie die Kaufmannsgüter durch ganz Deutschland vorzüglich das nördliche, nach Braunschweig, Hannover, Leipzig, Frankfort u. s. w. und die Niederlande. »

(2) Par exemple les suivants :

« 1767, die 21 8bris obiit caelebs Hubertus Emonts-Vots, *negotiationis causa profectus in Leipzig...*

» 1789, die 12a febr. *redux ex Bremen* obiit in oppido Vechte *auriga* Raerensis Hubertus Radermächer.... »

eux, dépassent toute mesure : il a été impossible au Dr Stephan de réaliser pleinement son vœu ; mais cette circonstance prouve combien nos grès sont appréciés, et combien, en effet, aux points de vue les plus divers, ils présentent d'intérêt, notamment ceux du maître H. H, qui ne se rencontrent pas souvent et qui sont tous des exemplaires d'élite.

Berlin a, du reste, obtenu un certain nombre de grès de Raeren fort intéressants; notre Princesse Royale S. A. I. et R. Victoria possède une très belle collection de grès, où nos fabricats figurent avec honneur.

Au tout commencement de nos recherches, quand on se mit, sur mon initiative, à remuer le sol, j'ai été assez heureux pour trouver dans la maison d'un habitant de Raeren, où l'on s'en servait pour les usages domestiques, une cruche représentant une scène de chasse qui, par la forme, la couleur marbrée de la couverte et par la matière du vase, ainsi que par la comparaison avec de rares fragments tirés par moi-même des *Scherbenlager*, appartient sans contredit à notre fabrication.

Cette cruche, sauvée par moi de l'oubli, est aujourd'hui dans la collection de M. Hetjens, à Aix-la-Chapelle. On y voit représentée une forêt, au moment où les chasseurs ont donné le signal d'une chasse aux sangliers.

A gauche, un chasseur à cheval galope, l'épieu abaissé; devant lui la meute découplée poursuit deux sangliers verrats qui ont déjà éventré un chien roulant dans son sang. Deux autres chiens ont atteint les sangliers et les retiennent l'un par la queue, l'autre par un pied. Le second sanglier se retourne et va déchirer le chien qui l'a accroché, quand deux chasseurs, placés en vedette derrière un arbre et accom-

pagnés eux-mêmes d'un chien, accourent avec leurs épieux au secours de la victime, et, dans le moment même, s'échappe de l'autre côté un cerf poursuivi par un autre chien.

C'est là une scène toute locale, dont les habitants de Raeren avaient bien souvent le spectacle réel sous les yeux, à une époque où, dans les forêts des environs, non encore déboisées, le gros gibier, les sangliers, les chevreuils, les cerfs, et aussi les lièvres, etc., abondaient bien plus qu'aujourd'hui; car maintenant le gibier est devenu si rare, depuis qu'on a dérodé les grandes et vastes forêts d'autrefois, que de même qu'ailleurs on a pu dire « un cheval pour un royaume, » à Raeren on pourrait bien s'écrier : « un royaume pour un lapin. »

Les arbres sont un détail de mise en scène fréquent dans les œuvres de maître H . H, et même tout à fait propre à ses œuvres; il les a notamment employés pour former les arcatures qui contiennent les divers épisodes de l'histoire de l'Enfant prodigue, de la décollation de saint Jean-Baptiste, etc.

Chaque *Cartemaker* ou *Formschnyder* possède une manière qui lui est propre : le maître I . E (Jan Emens), affectionne les « cuirs » dans le style de la Renaissance, avec leurs volutes, leurs enroulements, etc. Le maître I . A (Jan Alers) a une prédilection marquée pour les oiseaux, les colombes; enfin B . M (Baldem Mennicken) se signale surtout par les armoiries et les médaillons très fins avec personnages variés, des musiciens jouant de divers instruments, des héros, etc. (quelquefois on trouve aussi sur ces représentations les signatures de JAN MENNICKEN et de MERTEN MEÑIKEN), tandis que le maître H . H se fait reconnaître à ses arborescences.

Passons aux scènes mythologiques.

I. Voici le neveu de Cadmus, Actéon, transformé en cerf, avec l'inscription suivante :

N° 152) MORVS : EXLEX : ACTAEON : CANIBVS... ALENDIS : REM : PERDIT : CANIBVS : PREDA : FIT : IPSE : SVIS :

Aucun des débris que j'ai vus ne me donne un sens bien net, et cependant il est évident qu'il y a là un distique à la façon de ceux d'Ovide.

M. Schuermans, qui, comme moi, y a perdu son latin, s'est adressé à l'érudit M. Roersch, professeur à l'université de Liège, tandis que je prenais recours de mon côté auprès de M. le professeur Kniepen, du Gymnasium de Neuss, parent de notre maire, le Dr Pesch.

M. Schuermans a lu sur un exemplaire MALE SV..VS, que quant à moi je n'ai pas rencontré, pour combler la lacune après le quatrième mot, et à l'aide de cette copie, M. Roersch propose la restitution corrigée que voici, en élaguant un malencontreux EXLEX qui allonge la mesure de l'hexamètre :

Morus et Actaeon canibus male sanus alendis;
Nempe perit (1) canibus : praeda fit ipse suis.

---

(1) Je résiste cependant à ce très ingénieux NEMPE PERIT, parce que je lis distinctement REM PERDIT, qui présente aussi un sens tel quel et remplit la mesure. M. KNIEPEN admet REM *perdit*. On choisira.

M. SCHUERMANS, pour ne pas rejeter absolument EX LEX, suppose que le modeleur aura mal lu : EST ILLE ou ILLE EST ; il rejette *morus* au commencement d'un 3e vers :

Ille est Actaeon canibus male sanus alendis;
Nempe perit canibus : praeda fit ipse suis
Morus....

Peut-être trouverons-nous un jour l'explication de MORVS, par une signature de potier, de poète (c'est l'avis de M. KNIEPEN), etc.

(Sot et insensé cet Actéon d'élever des chiens; en effet, c'est par les chiens qu'il périt : il devint la proie des siens).

Le vase d'Actéon est élégant, de forme ellipsoïde, à couverture brune marbrée, à une anse; il représente plusieurs fois, en autant de cartouches, la métamorphose d'Actéon, au moment où celui-ci surprend Diane au bain.

Un bois de pins où je reconnais la manière du maître H . H est composé d'arbres élevés et d'arbustes, derrière lesquels on aperçoit des bâtiments, comme d'un château, dont on n'entrevoit que les faîtes.

Actéon est représenté en chasseur, jeune, robuste, avec tout son équipage de chasse, un épieu et un cor de chasse suspendus à son côté droit; il est accompagné de deux chiens et devant lui est un cerf magnifique qui lève la tête en regardant le chasseur. Celui-ci présente de la main droite une branche de pin à la déesse. Diane surprise, ordonne du geste à Actéon de se retirer; celui-ci brave la menace; mais, ainsi que le dit Homère, on n'affronte pas impunément les divinités : voilà Actéon transformé en cerf, et dévoré par ses chiens qui lèchent son sang répandu sur le sol.

Un des vases dont il va être parlé ci-après et qui sont de la même main, porte bien la marque du potier MDRIONG (*Mennicken der jonge*) ; mais cela n'exclut pas la collaboration du modeleur H . H ; car le maître Baldem Mennicken lui-même, à la fois *cartemaker* et *pottenbecker*, a emprunté le concours du même maître, et l'on trouve des vases signés B . M . et H . H ; c'est là un exemple qui est loin d'être isolé et qui démontre combien nos potiers étaient peu exclusifs et s'entr'aidaient quand il s'agissait de produire une œuvre artistique.

II. Apollon et Python, avec l'inscription :

N° 133) MAGNVS : APOLLO : SVIS : PERMIS : PITONIA : SAGITTIS : QVI : NOVA : TAM : POPVLIS : CAVSA : TIMORIS : ERAT :

MM. Roersch et Kniepen sont d'accord pour restituer ce texte de la manière suivante :

Magnus Apollo suis perimit Pithona sagittis
Qui nova tum populis causa timoris erat.

Le médaillon qui porte cette inscription est indubitablement de la main du même modeleur que le précédent.

Un monstre formidable ravageait les environs de Delphes; c'était le serpent Python, dont la destruction valut à Apollon le surnom de *Pytheus* et la dédicace du temple de Delphes, élevé en son honneur.

La scène est pleine de vie et une des meilleures œuvres de la fabrication de Raeren : Apollon est représenté au moment où il a tué le monstre, qui roule sur lui-même baignant dans son sang.

M. Schuermans m'apprend qu'un vase portant ce médaillon a fait partie de la collection d'Huyvetter, à Gand, n° 34.

III. Apollon et Daphné, avec l'inscription (je l'ai trouvée sur un fragment incomplet) :

N° 134) .... AMAT : SEQVITVRQVE : PER : AVIA : AMATAM : .... MANEATQVE : ROGAT : SED : MAGIS : ILLERVS . 1583.

Restitué ainsi par M. Roersch :

Daphnen Phœbus amat, sequiturque per avia amatam :
Stet maneatque rogat ; sed magis illa fugit.

Apollon est déguisé en berger, la houlette à la main, la pannetière au côté; Daphné fuit devant le dieu brûlant d'amour, qui cherche à la saisir. Il est près de l'atteindre, quand la nymphe, s'adressant au dieu Pénée, son père, l'implore et le supplie de la soustraire à son persécuteur. La prière est exaucée; Apollon n'atteint que les branches d'un laurier, qui se présente tout à coup sortant de terre. La métamorphose est parfaitement rendue. Daphné étend les bras vers le ciel; les doigts des mains, les cheveux se changent en branches, les bras forment des rameaux, et les pieds de la nymphe prennent racine dans le sol.

IV. Minerve et l'Hippocrène, avec l'inscription :

N° 135) FAMA NOVI FONTIS CVM PALLADIS ATTIGIT AVRES ALATVS RAPIDO QVEM PEDE FECIT EQVVS. MDRIONG. 1583.

(Sur un fragment qui a été en ma possession et sur un moulage de la collection Boch, de Mettlach).

Ici, sauf le *cum*, qui n'est pas en situation, et qui rend la phrase incomplète, il n'y avait pas à s'y méprendre, les vers sont une allusion au passage suivant des Métamorphoses d'Ovide, V, 256, que me signale M. Schuermans, en même temps qu'il me communique l'inscription elle-même.

C'est Minerve qui parle :

Fama novi fontis nostras pervenit ad aures.

M. Roersch se borne à proposer de remplacer le *cum* par *tum*, et il reconstitue ainsi le distique :

Fama novi fontis tum Palladis attigit aures
Alatus rapido quem pede fecit equus.

Il s'agit de la fontaine d'Hippocrène que le pied du cheval Pégase avait fait jaillir de l'Hélicon.

Les Muses y sont au nombre de six ; trois portent des instruments de musique, une lyre, une guitare et une mandoline. Minerve, armée, se présente devant elles et lève la main gauche en signe d'étonnement ; derrière, une montagne au sommet de laquelle s'aperçoivent des bâtiments, des arbres ; dans le passage, des oiseaux dans le ciel complètent le cartouche qui ressemble aux trois précédents.

M. Roersch considère les quatre distiques ci-dessus comme étant du genre des vers placés sous les gravures publiées en grand nombre au XVIe siècle : dans les poésies latines de Kilianus, correcteur de Plantin, que vient d'éditer M. Max Rooses, conservateur du Musée Plantin, à Anvers, M. Roersch signale beaucoup de distiques analogues, destinés à des recueils de gravures, que M. Rooses énumère dans l'introduction, par exemple, les dieux et les déesses, les femmes illustres de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Ici d'ailleurs l'imitation d'Ovide est évidente.

Il n'y a pas jusqu'aux répétitions, comme celle du mot *canibus*, dans le distique d'Actéon, qui ne soient dans le style d'Ovide, chez qui M. Roersch cite cet exemple :

> Saepe pater dixit : « Generum mihi, filia, debes. »
> Saepe pater dixit : « Debes mihi, nata, nepotem. »
>
> (Ovid., Metam., I, 481.)

D'ailleurs, s'il fallait démontrer plus amplement l'imitation d'Ovide, on pourrait citer dans les Métamorphoses mainte expression répétée sur les vases de grès, les *avia* où erre Daphné, le *Phaebus amat*, etc., etc. Mais ce qui enlève tout

doute à cet égard, est la transcription sur un vase de grès de la collection Dansette, à Bruxelles, d'autres vers d'Ovide également estropiés.

Voici l'inscription :

N° 136) QVOD GENVS ET PROAVVS ET QVE NON FECIMVS IPSI VIX EA NOSTRA PVTA.

Voici les vers :

> Nam genus et proavos et quae non fecimus ipsi
> Vix ea nostra voco. (Metam., XIII, 140.)

Ces vers sont sur un pot qui est revêtu des armes de la famille de Seydlitz, qui a habité Calcar, près de Clèves, à ce que m'apprend M. Schuermans.

Ce serait là une nouvelle démonstration de la relation intime qui existait entre les *Formschnyders* et les *Cartemakers*.

Une série de vases de grès de Raeren portent des médaillons à personnages féminins, en costumes très élégants, et avec des instruments de musique : guitares, cornets, etc. Ces vases me servent de transition pour arriver aux suivants.

Les divinités de la Grèce et de Rome ont contribué, tout comme les personnages bibliques, à orner nos grès.

Avant de parler des cruches représentant des cortèges de ces divinités (*Gotterzug-Krüge*), avec leurs emblèmes ou avec des épisodes se rapportant à ce que les écrivains et poètes anciens nous rapportent à leur sujet, citons les dieux du paganisme qui apparaissent séparément sur les vases.

Très souvent j'ai rencontré des cruches ou des débris avec la déesse de la beauté, dont le nom est écrit tantôt VENVS, tantôt FENVS.

Qu'il me suffise de citer certaine cruche à une anse,

d'assez grande dimension et très élégante, à couverte bleu-marbré. La panse est ornée d'un médaillon, répété trois fois, représentant l'amoureuse déesse, avec la légende :

N° 137) FENVS

Elle est souvent accompagnée de son fils, l'aimable Cupidon, armé de son arc et de ses flèches.

Souvent aussi, on trouve ainsi représenté le dieu du vin, Bacchus, qui se fait reconnaître au premier coup d'œil, tant on l'a bien rendu d'après la pensée antique.

Je puis citer notamment sur la panse d'un vase élégant à fine couverte brune, un médaillon où Bacchus est assis sur son trône ; il se complaît dans sa majesté comique ; sa droite élève un vase à boire, et sa gauche est appuyée sur sa hanche. Le dieu est tout rond d'embonpoint : un vrai tonneau auquel on aurait ajouté des membres. Au-dessous l'inscription :

N° 138) BAKVS

D'autres représentations de la même divinité sont indiquées avec les variantes : BACHVS, BACHIVS.

On peut aussi citer les inscriptions suivantes qui indiquent d'autres divinités, représentées isolément :

N°s 139 à 142) IVNO
PALAS
MARS
CVPIDO

Sur un très beau vase se trouve un joli médaillon au milieu duquel on aperçoit un personnage, la main droite sur la hanche, à la main gauche le caducée qu'il porte comme

messager des dieux ; sa chlamyde voltige au vent, et le pétase orne sa tête. L'inscription est :

N° 143) MERCVRIVS

L'imposant Hercule figure aussi sur les grès, armé de sa massue.

Dans la suite de la présente lettre, je vais vous parler, Messieurs, de quelques représentations de cortèges des dieux.

J'ai d'abord à vous citer l'inscription d'un vase où se trouvent représentés Bacchus et sa suite :

N° 144) DIT . IS . DEN . TREWEREN : BACHIVS . DER . FOLLER . BRODER : ORDEN

(Coll. Hetjens ; voy. aussi *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, VIII, 153 ; XII, 127).

M. Hetjens me fait connaître qu'il n'a jusqu'ici rencontré que trois variantes du cortège des divinités réunies ; il les possède toutes les trois dans sa collection, et on y voit figurer la plupart des divinités mythologiques de la Grèce et de Rome : Flore, Bacchus, Cérès, Vénus, etc.

N° 145) Le premier cortège des dieux est sur un vase de grande dimension (hauteur $0^{m}65$) et d'une exécution très fine, à couverte grise et bleue. Le vase est très élégant et affecte la forme d'une urne. Le messager des dieux, MERCVRIVS, marche en tête du cortège ; il est suivi d'un char triomphal, traîné par deux bœufs, sur lequel sont assis Pan, portant une cruche à ses lèvres ; Flore, tenant en mains une urne remplie de fleurs ; Cupidon, le dieu de l'amour, qui

de son arc décoche un trait ; une divinité jouant de la mandoline ou de la guitare, et un animal qui semble être un singe.

Derrière tous ces personnages placés sur le char, on lit les initiales déjà signalées I . E (Jan Emens). Le char est suivi d'une divinité qui joue d'une sorte de galoubet ; puis viennent Vénus et Mars, qui marchent en se serrant tendrement dans les bras l'un de l'autre.

Un second cortège continue la scène sur la panse du même vase. Après Vénus et Mars, on voit un guerrier robuste dans le costume héroïque, qui précède un autre char, traîné par deux chevaux ; le char est très beau et très élégant, et deux divinités montent les chevaux ; l'une est une jeune fille tenant à la main un vase grec, l'autre est une femme portant une marotte. Sur le char est assise une autre divinité à double face, comme on représente Janus ; elle a à la main une grande clef, et derrière elle est assise une autre divinité, avec un livre dans lequel elle lit. A la partie postérieure du char, Saturne debout tient la faux, son emblème comme dieu de la vie et du temps.

Le char est suivi d'un personnage en costume moderne, à chapeau à larges bords, et revêtu d'un ample manteau, comme celui d'un artiste peintre du XVIe siècle.

M. Hetjens m'apprend que, selon ce qu'on pense à Cologne, ce dernier personnage représenterait le maître potier et modeleur Jean Emens, l'auteur du vase.

Je me range volontiers à cet avis, d'autant plus que je puis citer par analogie certain portrait, que j'ai rencontré (1)

(1) Depuis ma 5e lettre, où cette inscription est seulement indiquée, d'après des renseignements de M. Schuermans, je l'ai trouvée moi-même sur des débris de Raeren.

quelquefois avec l'inscription déjà signalée (n° 54) : SENT PAVLVS EN APOSTEL DES HEREN, et que le même portrait a été trouvé récemment avec les initiales du maître B . M. C'est un beau portrait à longue barbe et le millésime 1575. J'en conclus que Baldem Mennicken a eu la fantaisie de se représenter ainsi lui-même sur les vases de grès.

C'est, du reste, une circonstance connue, que sur beaucoup de tableaux anciens et modernes, le peintre a mis sa « pourtraiture » : témoin encore les verrières et les fresques d'un grand nombre d'églises. Il n'y a donc rien d'étonnant que les potiers de grès, qui ne se doutaient pas pourtant du prix exorbitant qu'atteindraient un jour leurs œuvres (1), n'en travaillaient pas moins pour la postérité, à laquelle ils ont pu avoir l'ambition légitime de laisser les traits de leur visage.

N° 145bis) Un autre cortège des dieux est presque semblable à celui dont il vient d'être parlé.

Une cruche élégante à une anse, de grande dimension, à couverte brun-marbré, est ornée, sur la panse, d'un char également traîné par deux bœufs.

Un ours debout sur ses pattes de derrière, s'avance en avant du char, avec l'inscription BER. Derrière l'ours marche Pan, jouant de la flûte, et derrière lui vient MERCVRIVS.

Sur le char, à la partie antérieure, on voit une divinité avec l'inscription FLORA, et une seconde inscription VER.

---

(1) A la belle vente Disch, à Cologne (mai 1881), un peu moins de cent vases de grès, dont plusieurs très ordinaires, ont atteint le chiffre insensé de 60,000 francs : plusieurs, assez beaux du reste, ont été payés 5, 6, 7, 8,000 francs!....

Derrière le char, arrive Silène, avec l'inscription SALEN (représenté sur un autre vase, monté sur un âne). Puis vient CVPIDO.

Derrière ces personnages s'avancent plusieurs divinités, avec les inscriptions EVTERPE, VRANIA, celle-ci la tête entourée d'une auréole d'étoiles, puis MARS et VENVS, sa compagne.

M. Schuermans, d'après une lecture faite par lui de cette inscription, l'a classée ainsi dans le catalogue de « Mille inscriptions des vases de grès » qu'il compte faire paraître :

VENVS . MARS . VRANIA . EVTRPE . VER . CVPIDO . SALEN . GVNZ . MERCVRIVS . BER . MELP . ELIO . MOSIA . FER . FLORA . H . H.

Si sa lecture est fondée, GVNZ (pour *Gunst*) pourrait être la divinité de la Faveur (?), ELIO jointe à MOSIA, celle de l'Aumône (?); mais ce sont là des explications quelque peu subtiles, et je préfère m'en tenir avec lui à la supposition que ELIO est mis pour *Clio*, MOSIA pour *Musa*, etc.

N° 146ter) Un troisième cortège des dieux est de la main d'un maître d'élite, auteur de fins reliefs déjà signalés. Je veux reparler de l'auteur de la décollation de saint Jean-Baptiste, de l'histoire de l'Enfant prodigue, en un mot, ou plutôt en deux lettres (la seule chose qu'on connaisse de son nom), le maître aux initiales H . H.

Voici la description de ce troisième cortège :

En avant l'ours déjà signalé dans la légende BER; derrière lui Pan, jouant de la corne, puis Mercure, le dieu du commerce; le messager des dieux, MERCVRIVS et enfin le dieu du vin BACH, accompagné de Silène sur son âne, dont il a déjà été parlé.

C'est là l'avant-garde que suit le char, attelé cette fois de deux chèvres.

En avant du char est une divinité avec l'inscription POMARIA, et en arrière un joli enfant tenant une corbeille avec des fruits.

L'arrière-garde est formée de plusieurs personnages : PALAS, HERBST (l'Automne), portant des fruits, VENVS et MARS s'embrassant avec tendresse, puis VRANIA et EVTERPE. Le cortège finit par un second char, sur lequel se trouve la personnification du printemps avec la légende VER.

M. Schuermans a lu et classé les inscriptions de ce vase comme suit : VER . EVTRPE . ELIO . VRANIA . MEL . MARS . VENVS . HERBST . PALIS . COPIA . POMALIA . PACH . SIL . RTVVE (qu'il croit être Vertumne).

Les variantes proviennent de ce que nous n'avons pas eu sans doute les mêmes exemplaires sous les yeux.

Aux cortèges des dieux se rattache le vase très soigné que les habitants de Raeren désignent sous le nom de *Musenpott*.

Les vases de cette sorte sont ceux que les potiers de Raeren ont revêtus des plus beaux émaux, non seulement tous ceux qu'on a pu remarquer à l'Exposition nationale de Bruxelles, en 1880, sur le « Roi des vases » du Musée de Kensington, mais encore des émaux particuliers, brun jaunâtre, et même du plus beau bleu noirâtre, comme un échantillon que j'ai déposé chez M. le Président Schuermans, et un autre dans la belle collection de M. Terme, à Liège.

Les neuf Muses sont représentées d'une manière vraiment gracieuse, et dans les costumes les plus élégants. Chacun

des personnages est placé sous une arcade, et au-dessus, nous lisons textuellement :

N° 146) MELPOMENE . THALIA . EVT . TERPSICHORE . CLIO . POLI . CALIOPE . B . M . 84.

Ce sont les neuf Muses d'Hésiode, dont il parle dans ces vers :

Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε Θάλεια τε Μελπομένη τε
Τερψιχόρη τ' Ἐρατώ τε Πολύμνιά Οὐρανίά τε
Καλλιόπη τ' ἡ τε προφερεστάτη ἐστ τὶν ἁπασέων.

N° 146 bis) Un autre vase aux muses, ainsi lu par M. Schuermans, porte : MVS(AE) || (ME)LPO(ME)NE . TIALIA . EVT . TERPSICHORE . CLIO . POLI . CALIOPE . ERATO . ERATO || NOVEM.

Les mots NOVEM MVSAE qui complètent le texte sont placés verticalement au commencement et à la fin de l'inscription.

Les muses me serviront de transition pour parler d'autres reliefs éminemment fins, tirés du ciel même, c'est-à-dire de représentations astronomiques.

Dans la première publication sur la poterie de grès que l'on doit à M. le vicaire Dornbusch, on lit, p. 84 :

« Dans les Annales des Antiquaires du Rhin (*Jahrbücher* de Bonn), VIII, 147-154, un collectionneur et amateur d'antiquités, M. L. Lersch, décrit deux fragments de vases trouvés aux environs d'Eupen, dont l'un est orné des divinités planétaires et l'autre du cortège de Bacchus. Les ornements de ces deux fragments portent les initiales H. H. »

M. L. Lersch est d'avis que ces fragments doivent être attribués à la fabrication de Siegburg ; ce qui prouve bien qu'avant que feu Dornbusch n'eût parlé, et tout à fait incidemment, des grès de Raeren, on ne connaissait encore rien

de l'industrie de cette localité, à laquelle eût dû faire penser, dans le cas contraire, la mention des environs d'Eupen, auxquels Raeren appartient.

Le second fragment de Lersch se rapporte au cortège de Bacchus ci-dessus décrit ; quant au premier, je suis heureux de pouvoir, preuves en mains, l'attribuer également à Raeren : c'est un fragment de notre *Planetenkrug*.

Au début de nos recherches, en 1875 et 1876, j'ai trouvé de grands débris de cette sorte de vases ; c'est donc le moment de discuter ici l'affirmation de Dornbusch, *l. cit.*, quand il dit que les potiers de Raeren ont, soit emprunté les moules d'un potier aux initiales H . H qu'on retrouve aussi sur les vases de Sieburg, soit surmoulé des vases de Siegburg, pour les imiter.

Je suis d'accord avec Dornbusch, mon regretté ami et compatriote, sur sa première proposition. Le maître H . H a évidemment fourni des formes aux potiers de Siegburg, tout comme à ceux de Raeren. Je l'ai déjà dit : les *Cartemakers* dont les œuvres ont été imprimées sur les grès de Raeren ne résidaient pas tous à Raeren. Tel est le cas pour *Jan Alers*, qui était étranger à Raeren ; tel est encore le cas pour le modeleur *Joannes Liefrinck*, d'Anvers ou Leide, qui se qualifiait lui-même de *Formschnyder*, et dont, conformément aux prévisions de M. le Président Schuermans (1), je viens de retrouver le nom sur nos débris.

(1) M. Schuermans m'écrivait le 15 mai 1880, en me signalant le vase de l'Exposition nationale de Bruxelles, E, n° 256 : « Il s'agit maintenant de prouver par une trouvaille que c'est bien là un vase de Raeren ; car pour moi il a tous les caractères de votre fabrication, et de plus la marque MDERA équivaut à la dénomination *Mennicken der alte*, retrouvée dans nos archives à la même date. »

D'après moi, la devise NASCENT(es) MORIMVR FINIS QVÆ (sic) AB ORIGINE PENDET, avec la représentation d'un cimetière, est un symbole de la mort et de la résurrection de la chair.

Mais quant à la seconde proposition de M. Dornbusch, elle comporte une contradiction sérieuse : il est possible que le maître H . H ait communiqué certaines de ses formes tant à Siegburg qu'à Raeren ; mais il est certain aussi que plusieurs autres des sujets modelés par lui n'ont jamais été représentés sur les vases de Siegburg.

Tels sont l'histoire de l'Enfant prodigue, la décollation de saint Jean-Baptiste, le mythe d'Actéon, les cortèges des dieux, sujets qui sont tous représentés sur les seuls vases de Raeren, et n'ont jamais jusqu'ici apparu sur les vases de Siegburg.

L'erreur de Dornbusch est, du reste, très pardonnable; avant lui personne ne se doutait de l'existence de la poterie de grès de Raeren, et ce qu'il en a publié est dû à mes propres communications; or, moi-même, je n'avais pas encore, au moment où je lui ai adressé celles-ci, une notion complète de notre fabrication, que, malgré toutes mes études, je ne puis, encore aujourd'hui, me vanter de connaître parfaitement.

Ce que je dis ne doit pas diminuer d'ailleurs la grande reconnaissance que mérite Dornbusch pour avoir révélé, le premier, des détails inconnus sur les poteries de grès rhénans; mais il y a lieu de rectifier les erreurs auxquelles il a été induit, en se laissant aller à la tendance très naturelle d'exalter les produits de sa propre localité au détriment de ceux des autres localités encore peu explorées lorsqu'il écrivait.

N'allait-il pas, par exemple, comme me l'écrit M. Schuermans (1), jusqu'à dénier l'existence à Raeren de produits à

---

(1) Voy. *Jahrbücher* de Bonn, LVII, p. 140 : « Die Initialen B . M finden sich meines Wissens auf Raerener Fabrikaten nicht. »

la marque B . M, de notre *Baldem Mennicken*, et n'est-il pas prouvé aujourd'hui que c'est là une des marques les plus caractéristiques de nos meilleurs produits?

Je crois que la cruche aux déesses planétaires est une de celles que le maître H . H a modelées spécialement pour Raeren, et si on retrouve quelque jour le même modèle à Siegburg, je me permettrai de demander à leur égard s'il n'y aurait pas lieu plutôt de renverser la proposition de Dornbusch et de considérer les vases de Siegburg comme des imitations ou des surmoulages de ceux de Raeren, comme je suis déjà tenté de l'affirmer pour certaines danses de paysans qu'on a signalées à Siegburg : la comparaison des inscriptions et des dates servira à résoudre ultérieurement ce problème.

Déjà, et M. le Président Schuermans m'écrit qu'il est en mesure de le prouver, il est à croire que les potiers de Frechen se sont départis de leur fabrication propre, celle des cruches plus ou moins grossières avec de grands mascarons à barbe (*Bartmann*), pour imiter les vases de Raeren ; et M. Dornbusch estime que l'industrie de Siegburg a aussi été contrefaite à Frechen ; mais Frechen, qui n'a pas encore trouvé son historien, était le siège d'une industrie très secondaire, dédaignée par les habitants de Cologne, qui, malgré le voisinage de cette localité, recouraient à Raeren pour y faire façonner leurs grès, ce que M. Schuermans démontrera un jour, en mettant en relief la fabrication des vases aux armes de Balthasar Reiner, des von der Recke, des von Kreps, des Gelenius, etc., tous de Cologne.

Raeren, au contraire, centre artistique important, pouvait

se suffire et se suffisait en effet à elle-même. Aussi Dornbusch ne peut-il pas soutenir positivement que les potiers de Raeren ont façonné les *mêmes* reliefs que ceux de Siegburg; mais il se borne à alléguer (et l'on vient de voir dans quelle mesure cela est vrai) que les poteries de Siegburg et de Raeren offrent parfois des représentations *pareilles*, ce qui est dans la nature des choses, et qui ne prouve absolument rien quant à une prétendue supériorité de Siegburg sur Raeren : c'est plutôt le contraire qui serait vrai, en laissant toutefois à Siegburg le mérite de la finesse très distinguée de ses produits en terre blanche, non empâtés d'émail comme le sont trop souvent ceux de Raeren.

La cruche aux déesses planétaires est une cruche élégante à une anse, de couverte magnifique, de grande dimension, tant en hauteur qu'en diamètre. Les personnages représentés sont de bonne facture; leurs costumes sont très élégants et finement drapés.

Vénus est figurée d'une manière gracieuse, et en robe bien dessinée; elle a pour emblèmes à droite un cœur, à gauche une flèche.

Mercure, la chlamyde rejetée en arrière, tient un caducée de la main droite, et la main gauche à la hanche, indiquant par sa pose son zèle à servir de messager entre les dieux et les hommes.

Les autres personnages sont représentés d'une manière analogue et se suivent dans un ordre que M. Schuermans me fait remarquer être celui des jours de la semaine en remontant, dans la série, du jour indiqué à l'avant-veille, par la représentation des divinités correspondant au samedi,

au jeudi, au mardi, au dimanche, au vendredi, au mercredi, au lundi :

N° 147) SATVRNVS : IVPIDER : MARS : SOL : VENVS : MERCVRIVS : LVNA.

Aussi, malgré l'inscription placée entre les personnages :

DIT SINT DEI VII BLANETEN,

M. Schuermans pense-t-il qu'il conviendrait d'appeler ce genre de vases *Wochenkrüge*, cruches de la Semaine.

En effet, pour compléter la computation du temps qu'indiquent ces désignations des semaines, on voit les Mois eux-mêmes représentés au-dessous des reliefs, sous la forme des douze signes du zodiaque : le bélier, le taureau, les poissons, etc., etc.

De la représentation de la semaine et du mois à celle des saisons de l'année, il n'y a que la main ; ceci me conduit à citer ici les vases aux quatre Saisons, avec l'inscription suivante :

N° 148) DIT ⁜ SENT ⁜ DEI ⁜ VEIR ⁜ GETIDEN ⁜ VAN ⁜ DEN ⁜ IAER ⁜ GOT ⁜ VERLEN ⁜ VNS ⁜ SIN ⁜ GENAD ⁜ 1 ⁜ 5 ⁜ 84 (ENGEL KRAN ou L . K ⁜ I . K ⁜).

(Coll. Hetjens, qui possède aussi une variante :

DYT . SEENT . DYE, etc.)

(Ce sont les quatre Saisons de l'année Dieu nous accorde sa miséricorde !)

Le regretté vicaire Urichs, aujourd'hui décédé, alors chapelain du château de Mirbach, à Harff, près de Bedburg, m'écrivait un jour à propos de ce vase, qu'il figurait dans les collections du comte de Mirbach, avec cette mention : « Déterré en 1812. » Il me demandait si ce vase ne provien-

drait pas de notre fabrication. Sa lettre suivait de très près nos premières recherches, dont le résultat s'était promptement ébruité, et les détails qu'il me donna me firent soupçonner que le vase signalé pourrait bien servir à expliquer des débris qui gisaient en mon grenier, encore non classés...

Le soupçon était fondé : c'est avec une satisfaction indicible que je pus constater l'identité du vase et des fragments, sur lesquels se projetait tout à coup une lueur dissipant les ténèbres.

Mais comment, en 1812, avait-on déjà découvert des vases enfouis? Le hasard explique seul le fait d'une trouvaille qui alors n'intéressait personne ; car nul, en 1812, ne songeait à collectionner les vases de grès qui depuis ont acquis une si haute valeur, et que leurs heureux inventeurs d'aujourd'hui, ne suivant en rien le plan de M. le conseiller Reichensperger et le mien, vont vendre à l'étranger, au lieu de les réunir en un musée ou une exposition, où l'on aurait vu tous nos fabricats réunis.

Il y a donc eu quelque circonstance calamiteuse, guerre, invasion, etc., qui, même en dehors de Raeren, a engagé les possesseurs des vases de grès à les cacher dans la terre aux siècles passés. Cela ferait croire toutefois qu'on y attachait dès lors un certain prix, puisqu'on les enfouissait comme des trésors.

A Raeren même, il convient de tenir compte pour les enfouissements, de la circonstance que si l'on trouve des vases placés en terre, les uns près des autres, il s'agissait là plutôt de se débarrasser des vases faussés, brisés, rebutés pour l'une ou l'autre cause, et que l'on rendait à la terre, leur mère.

Il semble qu'alors on les traitait avec quelques égards, comme si l'on avait regret de s'en séparer ; car les dépôts de rebuts sont rangés avec soin, comme qui dirait les flacons de vin des loges de nos caves, sans les entremêler de sable ni de pierrailles.

La cruche aux quatre Saisons est une des plus belles et même des plus rares de notre ancienne fabrication : Le col est orné de trois mascarons reliés entre eux par de belles arabesques en relief ; la panse, de dimension considérable et de forme élégante, représente les Saisons par quatre allégories. De jolis *bambini* figurent, par exemple, l'Automne, en se livrant au grappillage du raisin et à la cueillette d'autres fruits ; les emblèmes des autres Saisons forment avec celui-là un ensemble très agréable, et rendent ce vase au moins aussi intéressant au point de vue de l'art que de la rareté.

Les quatre Saisons de l'année nous conduisent par une transition toute naturelle aux quatre Éléments de la création, l'Air, le Feu, le Terre et l'Eau ; les vases de ces deux sortes semblent s'être inspirés les uns des autres.

Citons donc l'inscription suivante, relative aux quatre Éléments :

N° 149) DIT : SENT : VEIR : WAPEN : FAN : DEI : ERSTE : DER : WERET : AL : HEI : EIT : GESCHNEIDEN : W : K : H : K : 1 : 5 : 84.

(Variantes : VAN, WELT, VYT, etc.).

M. Schuermans me fait savoir que ce grès de ma collection, de celles de M. Hetjens, du comte de Mirbach à Harff, du marchand Mullenmeister d'Aix-la-Chapelle, s'est rencontré

aussi : coll. Minard, n° 958; coll. Fallize à Liège; coll. Widerberg à Christiania, et Musée de la même ville. Voy. aussi JAENNICKE, 943.

L'Air, l'Eau, la Terre et le Feu sont représentés par des emblèmes renfermés par des écussons, mais assez difficiles à expliquer; ce sont sans doute des armoiries de fantaisie (une inscription hébraïque? — un thermomètre? — etc.), pour représenter les Éléments, considérés comme les « premiers du monde » (*die Erste der Welt*), ou les princes de la création.

Les vases qui portent cette inscription ne sont pas communs; je possède des fragments de deux exemplaires différents, qui ont pour moi une grande valeur, à cause de leur rareté.

Ces vases doivent être classés parmi les plus beaux de la fabrication de Raeren, tant par leur exécution que par leur forme et leurs dimensions; ils sont revêtus d'une couverte brun-marbré très fine, et leur pied est enlacé de treillis s'échelonnant en réseau; le col reproduit le même genre d'ornements, avec mascarons et arabesques.

— Que je n'omette pas, pour terminer, certains sujets satiriques qui étaient fort à la mode au XVIe siècle, et qu'on retrouve aussi sur les médailles; il s'agit de ces têtes doubles, à un seul visage (*Fratzenköpfe*) qui, retourné, est souvent l'inverse à gauche du sujet que l'on a vu à droite, en le tenant en sens opposé : le nez de l'un devient le menton de l'autre.

Le maître I . E (Jan Emens) a signé ainsi une représentation double, d'une part du pape avec tiare, et d'autre part du diable avec ses cornes.

Sur une cruche de la collection Hetjens se trouve reproduit trois fois un sujet analogue (je possède un fragment de ce vase) : d'une part un cardinal orné de son chapeau, de l'autre un fou avec les grelots.

On reconnaît immédiatement dans ces deux sujets ceux qui ont été illustrés par la gravure et les médailles avec les deux légendes :

1. *Ecclesia perversa, diabolus regnum tenet.*
2. *Sapientes aliquando stulti.*

M. Dornbusch cite encore une représentation du même genre sur les grès de Raeren ; mais ne l'ayant pas jusqu'ici trouvée sur nos débris, je formule des réserves, sauf à y revenir.

Mais ce que j'ai rencontré est une face double du même genre représentant un homme et une femme, peut-être deux époux qu'on a voulu opposer l'un à l'autre, avec cette devise :

N° 150) MEEST . PISSEN . HOE . SY . MY . KEEREN. HET . VROVKES : EN . MANS . SIEN . ICK . SOT . EN KAN . MI . NIT . MISSEN : I . E . 1576.

Je renonce, quant à moi, à expliquer cette inscription que j'ai lue sur la panse d'un très bel exemplaire ; mais M. le Président Schuermans, en faisant abstraction des deux premiers mots, y voit du flamand et traduit cela assez ingénieusement par ces deux rimes :

C'est ou bien homme ou femme, en retournant le pot :
Je ne puis me tromper si je n'y vois qu'un sot.

— Jusqu'ici, nous avons, Messieurs, fait connaissance avec toute une population (1) de pots de grès de Raeren ; j'ai décrit successivement les danses de paysans, les sujets tirés de l'Ancien Testament et du Nouveau, en m'arrêtant un instant sur l'histoire de la chaste Suzanne, sujet de prédilection de nos anciens potiers. J'ai étudié les devises qui accompagnent les nombreux blasons armoriés qui ornent les pots de grès, de souverains, d'États, de villes, de familles nobles, et même de potiers et de modeleurs (Pottenbeckers et Cartemakers); j'ai étudié les devises pieuses ou profanes ; j'ai, enfin, fait mention des scènes de la vie cynégétique et de la mythologie et des représentations tirées de l'astronomie et de la physique ; cela m'a fourni 150 inscriptions dont un grand nombre avec variantes.

Me voilà ainsi à la fin des descriptions des cruches de Raeren ; cependant, je suis loin d'avoir épuisé la matière, et bien des vases de grès qui depuis le commencement de mes communications au *Bulletin* sont entrés dans la collection de M. Hetjens ou dans la mienne, bien des descriptions que m'a fait parvenir M. le Président Schuermans, n'ont pas trouvé leur place dans mes précédentes notes. Je me réserve de présenter à cet égard quelques observations complémen-

(1) Un jour je fus avisé de la visite de notre Landrath d'Eupen, M. le chevalier Sternickel ; il était accompagné de M. le Président Cremer et de M. le Professeur Régnier, de Verviers, et pour leur permettre de juger d'un coup d'œil l'importance de notre fabrication raerenoise, j'avais étalé toutes mes cruches, pêle-mêle, grandes, petites, brunes, bleues, grises, émaillées, marbrées, sur une table de mon salon. « Eh ! s'écria M. Régnier, voilà toute une population ! » Il aurait dit : tout un monde ! si j'avais pu, devant mes visiteurs, exhiber ensemble tous les fabricats de Raeren, vases intacts, vases rebutés, moules, débris, qui ont été recueillis partout dans l'Europe entière...

taires, quand j'aurai étudié l'organisation de la Gilde de Raeren et les vicissitudes de son existence. Cela fera l'objet d'un *post-scriptum* général qui complétera ma correspondance, et où j'introduirai quelques rectifications à mes précédentes lectures, à raison d'exemplaires nouveaux qu'il m'a été donné d'étudier.

J'ai l'honneur, etc.

Raeren, janvier 1881.

(Signé) Schmitz.

(*La reproduction des présentes lettres est interdite.*)

L'ART DE L'INCRUSTATION

AU COMMENCEMENT DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

EN BELGIQUE.

Lors de l'Exposition du cinquantenaire de l'indépendance belge, plusieurs visiteurs ont admiré, sans doute, dans la grande salle de l'art ancien, une merveilleuse petite plaque quadrangulaire (n° 2109), en bois d'ébène et ornée de fines incrustations d'argent gravé, représentant *la Fuite en Égypte*. Le remarquable fac-simile de cette belle œuvre, reproduit en regard dans sa vivante originalité, a été obtenu par un nouveau procédé de photogravure de M. Thoorens, à Bruxelles. Procédons à une description succincte : notre plaque d'argent finement gravée (1) mesure 97 millimètres de hauteur, 77 millimètres de largeur ; elle porte dans l'angle droit le monogramme de l'artiste graveur AE, accosté de la lettre F, *fecit* et du millésime de l'année 1621. Le centre de la composition est ombragé par le feuillage d'arbres, à travers

(1) Collection de Joseph Gielen, Maeseyck (Belgique).

Procédé Th. ovens. Beux

lequel apparaissent plusieurs jolies têtes d'anges environnées d'un nuage éclatant et qui semblent guider sur le chemin d'Égypte la petite caravane anxieuse, cherchant à ravir l'Enfant-Dieu à l'épée d'Hérode. Un peu à gauche, au milieu d'un chemin émaillé de fleurs, se voit la Vierge Marie montée sur l'âne : elle tient entre ses bras le précieux *bambino*, soigneusement enveloppé dans les larges plis de son manteau; Joseph, l'humble époux charpentier, la tête couverte d'un chapeau à larges bords et vêtu d'une longue tunique, marche auprès de la monture, dont il tient les rênes de la main droite, tandis que de la main gauche il porte sur l'épaule un long bâton, au bout duquel est suspendu le panier contenant ses outils d'artisan. Plus loin, vers la droite, se détache un pont agreste en pierres, d'où l'on découvre dans un horizon lointain les tours d'un monument dominant d'autres petites habitations qui composent la masse d'un village. Au second plan, à droite, l'artiste, en s'inspirant de la Bible, a placé contre le tronc de l'arbre *Percis* (1) un piédestal couvert d'un curieux petit toit, sous lequel s'agite et gesticule une de ces idoles prêtes à tomber par terre à l'approche du passage de la Sainte-Famille.

Quant à l'ensemble de la composition, elle est fort belle et dénote un artiste graveur de l'école anversoise de premier ordre. En effet, si le monogramme AE, ainsi que l'année 1621, n'y figuraient pas, on croirait réellement à une production de Bolswert, tant elle a une analogie frappante avec les belles gravures qu'il exécuta en 1622, à Anvers, pour un

---

(1) A Hermopolis, *Théologie de l'abbé Minne*, t. Ier, p. 1382.

livre de prières en flamand, intitulé : *le Chemin de la Vie éternelle* (1).

Nous avons décrit le sujet, décrivons le travail technique de la plaque. Le fond (réceptacle) est formé d'une feuille d'ébène, fixée elle-même sur un épais panneau de chêne. L'artiste, après avoir découpé délicatement dans une mince feuille d'argent les contours du dessin, a creusé d'abord la plaque d'ébène, dans laquelle il a logé le métal au moyen d'une légère pression à chaud, et après l'avoir préalablement enduit d'une substance adhésive; cette opération terminée, il a reponcé soigneusement la surface de l'ouvrage, de manière que le fond et le métal encastré paraissent être de niveau et d'une seule pièce. On ne saurait pousser plus loin la finesse et l'exactitude prodigieuses avec lesquelles l'artiste a fouillé et gravé son œuvre. Espérons qu'on parviendra un jour, après des recherches actives, à découvrir le nom de l'artiste, dont le rare talent ne souffre aucune idée de médiocrité.

Voilà notre souhait.

JOSEPH GIELEN.

---

(1) Den wech des euwig levens. Beschreven in t' latijn, door P. Antonius Sucquet, overgeset door P. Gerardus Zoes. Door den Auteur van nieuws overzien en vermeerdert. Met beelden verlicht, door Boetius A. Bolsvert. t' Antwerpen by Hendrick Aertssens. MDCXXII. Cum gratia et privilegio.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 5, 12, 19, 25 et 26 mars; des 2, 9, 16, 20, 23 et 30 avril 1881.

PEINTURE ET SCULPTURE.

La Commission a approuvé :

1° Les dessins de quatre vitraux à exécuter par M. Capronnier pour l'église de Notre-Dame, à Namur; — Église de N.-D., à Namur. Vitraux.

2° Le projet modifié des stations du Chemin de la croix, en chêne sculpté, à exécuter par M. Devriendt, pour l'église de Dieghem (Brabant); — Église de Dieghem. Chemin de la croix.

3° La proposition de confier l'exécution des travaux de décoration de la salle du peuple à l'hôtel de ville d'Audenarde, à MM. L. Hendricx, peintre, et Blanchaert, sculpteur; — Hôtel de ville d'Audenarde.

4° Le plan de l'emplacement et de l'orientation qu'on propose de donner au monument à ériger à la mémoire de Wiertz, sur la place de la Couronne, à Ixelles. — Monument Wiertz, à Ixelles.

Palais de Liège. Décoration de la façade.

— Des délégués ont inspecté la façade du palais de Liège vers la place Notger, à l'effet de s'assurer si les travaux de décoration sculpturale de cette façade sont assez avancés pour justifier la liquidation du restant du subside promis par le Département de l'intérieur.

Le montant de la dépense prévue pour ce travail s'élève à 107,750 francs et il a été payé jusqu'à ce jour fr. 70,547-88. En raison du degré d'avancement de l'entreprise, le Collège a émis un avis favorable à la liquidation d'une partie du subside de l'État.

Pont des Arches, à Liége.

— Les mêmes délégués ont examiné, dans l'atelier de M. le sculpteur Drion, le modèle, au quart de l'exécution, de la statue de l'Agriculture destinée au Pont-des-Arches de Liège. Ce modèle a été approuvé sous réserve de quelques observations de détails dont il sera tenu compte.

Église d'Audenhove-Sainte-Marie.

— Un délégué du Collège a procédé à l'inspection des peintures décoratives exécutées dans le chœur et le transept de l'église d'Audenhove-Sainte-Marie. Il a constaté que ce travail est entièrement achevé et produit un bon effet. La seule critique qu'il ait à faire concerne le soubassement, où l'auteur s'est écarté du projet approuvé et où il a employé des tons crus d'un rouge éclatant, mêlés à des ornements d'un ton brun un peu massifs et différents de ceux qui figurent aux plans approuvés. Mais il résulte des déclarations du conseil de fabrique que cette partie de la décoration sera cachée par des stalles dont les dessins atteindront les seuils des fenêtres ; enfin, l'autel sera complété par des draperies qui empêcheront de voir le soubassement critiqué.

La décoration du chœur, exécutée par M. Janssens de Nevele, comprend encore des anges dans les écoinçons des

fenêtres, et des sujets emblématiques sur les voûtes ; ces détails artistiques, très bien traités, n'étaient pas compris au projet. Le peintre a eu aussi la bonne idée de supprimer les ornements d'architecture qu'il avait projetés autour des fenêtres. En somme, l'ensemble de la décoration est satisfaisant.

Un nouvel autel sculpté et polychromé, avec retable à volets, a été placé dans le chœur ; ce meuble, d'une exécution fort soignée, a été peint avec goût par un artiste amateur de Grammont, M. Bert de l'Arbre.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Le Collège a émis un avis favorable sur le projet dressé par M. l'architecte Jamaer pour la restauration d'une des façades de la cour de l'hôtel de ville de Bruxelles. Hôtel de ville de Bruxelles.

— A la demande de M. le Ministre de l'intérieur, des délégués se sont rendus à Ypres pour s'occuper de diverses questions relatives à la restauration des Halles de cette ville. Halles d'Ypres

Une crevasse assez importante se remarque depuis quelque temps dans le contrefort à l'angle nord-ouest de la tour. L'architecte de la ville attribue cet accident à un tassement et propose d'établir un échafaudage pour soutenir la maçonnerie supérieure pendant qu'on reconstruirait les murs désagrégés. Il évalue la dépense à faire à 6,000 francs.

Après examen détaillé de la tour, les délégués ont émis l'avis que la mesure proposée ne remédierait probablement pas au mal et qu'il conviendrait avant tout travail de reconstruction de rechercher la cause du mouvement qui se produit.

Il a été procédé aussi à un examen des travaux d'appropriation du rez-de-chaussée des Halles. Ces travaux sont

exécutés avec soin, conformément au projet approuvé par la Commission.

L'administration communale a l'intention de compléter l'appropriation des Halles par l'ouverture des portes et fenêtres de la façade ouest et la démolition des murs qui entourent l'escalier de l'angle de cette façade. On ne peut qu'approuver cette proposition, qui est de nature à rendre au rez-de-chaussée des Halles un caractère se rapprochant très sensiblement de l'état primitif. A cette occasion, la Commission a recommandé le maintien intégral de la belle porte du XVIe siècle, qui se trouve à l'angle nord-ouest et qui donne accès à l'escalier précité.

On a entamé récemment la restauration des façades vers la cour, par le rétablissement des meneaux de quelques fenêtres et par le grattage des murs en briques. Les délégués ont conseillé à l'architecte de renoncer à ce dernier travail, qui ne peut que nuire à la conservation du monument ; il faut se borner à un simple rejointoyage. Certaines parties des façades donnant sur cette cour, et notamment le couronnement des murs, ont été dénaturées par des démolitions partielles. Si l'on se décidait à rétablir cette cour dans son état primitif, il y aurait lieu de dresser des plans complets indiquant la situation actuelle et les projets des travaux à exécuter.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Presbytères. La Commission a approuvé : les plans d'un presbytère à construire à Saint-Denis-Westrem (Flandre orientale) et le projet d'un pont avec grille à ériger à l'entrée du presbytère de Steynockerzeel (Brabant).

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

La Commission a émis des avis favorables sur :

1° Les plans dressés par M. l'architecte Carpentier pour la reconstruction de l'église de Spa ; ces plans, étudiés avec soin, constituent une conception architecturale remarquable ; Église de Spa.

2° Le projet modifié d'une tour à construire à l'église de Desnié, commune de la Reid (Liège) ; architecte, M. Hansen ; Église de Desnié.

3° Les dépenses de divers objets mobiliers destinés aux églises de : Ameublement de diverses églises.

Vieux-Sart, commune de Corroy-le-Grand (Brabant) : maître-autel ;

Bottelaere (Flandre orientale) : stalles ;

Ferrières (Liège) : trois autels ;

Jemelle (Namur) : maître-autel, deux autels latéraux, banc de communion, deux confessionnaux, chaire à prêcher et bancs.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

Ont été approuvés :

1° Le projet de rétablir dans leur style primitif les fenêtres du chœur de l'église d'Oostmalle (Anvers) ; architecte, M. Gife ; Église d'Oostmalle.

2° La proposition de restaurer la façade de l'église de Heyst-op-den-Berg (même province) ; architecte, M. Blomme ; Église de Heyst-op-den-Berg.

3° Le projet de restauration de la tour de l'église de Weelde (même province) ; architecte, M. Taeymans ; Église de Weelde.

4° Le projet de restauration d'une des chapelles absidales de l'église de Saint-Pierre, à Louvain ; architecte, M. Frische ; Église de Saint-Pierre, à Louvain.

Église de Saint-Nicolas, à Tournai.

5° La proposition de dégager les abords de l'église de Saint-Nicolas, à Tournai, par la démolition de quelques maisons contiguës à cet édifice ;

Église de Saint-Rombaut, à Malines.

6° Le devis estimatif des travaux de restauration à exécuter en 1881 au vaisseau de l'église de Saint-Rombaut, à Malines. Ce devis s'élève à 36,000 francs, y compris la restauration de deux travées de la façade de la haute-nef, ainsi que le renouvellement des meneaux d'une fenêtre de la travée en voie de restauration; architecte, M. Vandewiele;

Compte des travaux de restauration.

7° Les comptes des recettes et des dépenses des travaux de restauration exécutés aux églises monumentales de :

Notre-Dame, à Anvers : 4e trimestre de 1880;
Sainte-Waudru, à Herenthals (Anvers) : année 1880;
Saint-Rombaut, à Malines : année 1880;
Huy (Liège) : année 1878;
Limbourg (même province) : années 1877 à 1880;
Saint-Quentin, à Hasselt (Limbourg) : année 1880;
Dinant (Namur) : année 1880;
Walcourt (même province) : année 1880.

Le Secrétaire Général,
J. Rousseau.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 7, 14, 21, 27 et 28 mai; des 4, 11, 18, 22, 25 et 25 juin 1881.

PEINTURE ET SCULPTURE.

Ont été approuvés :

1° Les dessins de quatre vitraux à exécuter par M. Van der Poorten pour les fenêtres du chœur de l'église de Vollezeele (Brabant) ; Églises de Vollezeele et de Morlanwelz. Vitraux.

2° Les dessins de quatorze verrières placées dans l'église de Morlanwelz (Hainaut) ;

3° Les quatre statues exécutées par M. Ducaju pour la façade de la gare du Midi, à Bruxelles ; Gare du Midi à Bruxelles. Statues.

4° La statue représentant la Justice exécutée par M. De Haen pour la façade du palais de justice de Furnes ; Palais de justice de Furnes. Statue.

5° Les croquis de quarante-huit statues destinées à orner la clôture du square de la place du Petit-Sablon, à Bruxelles. Ces croquis, dus à M. Mellery, et qui représentent les diverses Square du Petit-Sablon, à Bruxelles. Décoration.

corporations des métiers, sont très consciencieusement étudiés, tant sous le rapport de la variété qu'il fallait répandre dans l'ensemble de la composition qu'au point de vue du caractère spécial qui convenait à chaque type;

Hôtel de ville de Bruxelles. Peintures.

6° Le carton des peintures décoratives, à exécuter par M. Cardon, dans la salle des mariages à l'hôtel de ville de Bruxelles.

Palais de justice de Hasselt. Statue.

— Le Collège a également donné un avis favorable sur la proposition d'acquérir la statue représentant la *Justice* que M. Courroit a exposée au salon de Bruxelles, et de la placer au pied de l'escalier intérieur du palais de justice de Hasselt.

Chapelle des comtes de Flandre, à Courtrai. Vitraux.

— Des délégués ont inspecté les vitraux peints placés par M. Bethune dans la chapelle des comtes de Flandre, à l'église de Notre-Dame à Courtrai. Ils ont constaté que ce travail de décoration est exécuté conformément aux plans approuvés et peut être accepté.

Église de Sainte-Gertrude, à Louvain. Tableaux.

— Le conseil de fabrique de l'église de Sainte-Gertrude, à Louvain, demande l'autorisation de vendre quatorze vieux tableaux, actuellement relégués au jubé. D'après les renseignements parvenus au Collège, ces toiles sont très médiocres au point de vue de l'art. Dans ces conditions, il y a lieu d'autoriser l'aliénation projetée.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

La Commission a approuvé :

Maison communale de Koekelberg.

1° Les plans dressés par M. l'architecte Delplace pour la construction d'une maison communale à Koekelberg (Brabant);

2° Le projet de travaux d'appropriation et d'agrandissement à exécuter aux locaux de l'hospice des enfants assistés à Bruxelles; architecte : M. Capronnier. Hospice des enfants assistés, à Bruxelles.

En conformité des instructions de M. le Ministre de l'intérieur en date du 28 mai, des délégués ont examiné l'ancienne Halle aux draps de Tournai, partiellement écroulée le 19 du même mois, à l'effet de constater si l'édifice est ruiné au point que la restauration ne peut plus en être entreprise et quels travaux on y avait exécutés avant l'écroulement. Halle aux draps de Tournai.

L'examen des ruines a permis de constater que le mortier employé à la construction était de très mauvaise qualité et que les extrémités des poutres de la charpente étaient vermoulues. Déjà depuis plusieurs années l'état périclitant de l'édifice avait été signalé par l'architecte et sa démolition avait été jugée indispensable. Il est à remarquer, en effet, que le projet de restauration approuvé par le Collège en 1877 et dont le devis estimatif s'élevait à 275,000 francs, prévoyait la démolition des façades et le remploi des matériaux qui seraient reconnus en bon état de conservation. Les pierres de remploi ne figuraient au devis que pour 48 mètres cubes.

L'accident du 19 mai ne peut modifier le chiffre de la dépense prévue, et il résulte des renseignements donnés sur place, par M. l'architecte Carpentier, que la somme de 275,000 francs suffira pour terminer l'entreprise.

En ce qui concerne les travaux déjà exécutés, ils ne consistent qu'en la démolition des galeries de la cour, dont la reconstruction a été adjugée récemment pour la somme de 45,000 francs. Aucun autre travail n'a été exécuté au bâtiment écroulé.

La Commission est d'avis, en conséquence, avec ses délégués, qu'il n'y a rien à modifier aux plans approuvés et qu'il serait regrettable de ne pas rétablir dans son état primitif un édifice intéressant auquel la ville de Tournai attache une grande importance.

L'écroulement du bâtiment a entraîné la ruine partielle d'un petit bâtiment joignant et qui servait de logement au concierge de l'Académie. Il y aura lieu d'inviter l'Administration communale à soumettre en temps utile des propositions pour la restauration de ce petit édifice.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Presbytère de Meysse.

Un avis favorable a été donné sur le projet des ouvrages d'appropriation à exécuter au presbytère de Meysse (Brabant).

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

Le Collège a approuvé :

Église de Goor.

1° Le plan du pavement à établir dans l'église de Goor, sous Heyst-op-den-Berg (Anvers) ;

Église d'Achter-Oolen.

2° Le dessin d'un jubé à placer dans l'église d'Achter-Oolen, sous Oolen (Anvers) ;

Église d'Haeltert.

3° Le dessin des stalles destinées à l'église d'Haeltert (Flandre orientale) ;

Église de Heron.

4° Le plan d'un buffet d'orgue à placer dans l'église de Heron (Liège).

TRAVAUX DE RESTAURATION

Des avis favorables ont été donnés sur :

1° La proposition de réparer les toitures de l'église de Notre-Dame du Lac, à Tirlemont; architecte : M. Van Assche; (Église de N.-D. du Lac, à Tirlemont)

2° Le projet de reconstruire les voûtes de l'église de Wommelghem; architecte : M. Gife (Anvers); (Église de Wommelghem)

3° Le plan et le devis de la troisième série des travaux de restauration à exécuter à l'église de Saint-Hermès à Renaix; architecte : M. Serrure; (Église de Saint-Hermès, à Renaix)

4° Le projet de restauration d'une partie de la façade principale de l'église de Notre-Dame du Sablon, à Bruxelles; architecte : M. Schoy; (Église de N.-D. du Sablon, à Bruxelles)

5° Les propositions concernant divers travaux de réparation et d'appropriation à exécuter aux églises de : (Restauration des églises de Schelderode, Lebbeke, Frameries, Escanaffles, Bastogne et Beuzet.)

Schelderode (Flandre orientale);

Lebbeke (même province);

Frameries (Hainaut);

Escanaffles (même province);

Bastogne (Luxembourg);

Beuzet (Namur);

6° Les comptes rendus des recettes et des dépenses faites pour la restauration des églises de : (Restauration des églises de N.-D., à Anvers, Saint-Bertin, à Poperinghe, et Saint-Hubert)

Notre-Dame, à Anvers (1880), vaisseau;

Id. id. (1880), petite tour;

Saint-Bertin, à Poperinghe (années 1877, 1878 et 1880);

Saint-Hubert (1880).

Cathédrale de Tournai

— Des délégués ont examiné, le 10 juin, les travaux exécutés, sans l'autorisation préalable du Gouvernement, dans le chœur de la cathédrale de Tournai.

Un mur d'environ 0m60 d'épaisseur et auquel étaient adossées les stalles, fermait jusqu'à une certaine hauteur les entre-colonnements du chœur. Ce mur, qui masquait la partie inférieure des piliers, formés d'un faisceau de colonnettes, a été démoli et remplacé par une clôture moins élevée et n'ayant qu'une épaisseur de 0m20.

Ainsi que le Collège l'avait déjà fait remarquer, ce travail est de minime importance et n'a pas nui à l'aspect du monument.

Le mur dont il s'agit ne peut d'ailleurs être regardé comme une clôture définitive. Si les ressources de l'église permettent un jour soit de compléter les stalles existantes par un haut dossier, soit de faire confectionner des stalles entièrement nouvelles, la cloison actuelle en maçonnerie deviendra inutile et devra disparaître.

Les tableaux en grisaille du peintre Sauvage ont été rétablis, après l'achèvement du mur du chœur, à la place qu'ils occupaient anciennement au-dessus des stalles.

Huit statuettes d'ange en marbre blanc, d'une exécution soignée, étaient accrochées aux piliers du chœur. Ces statuettes, qui proviennent sans doute de mausolées ou d'autels démolis, sont reléguées dans la salle du chapitre, en attendant qu'on puisse les utiliser dans la décoration de l'une ou l'autre partie du monument.

La pensée d'enlever le jubé de la place qu'il occupe à l'entrée du chœur pour le réédifier dans un des bras du transept ayant été exprimée, les délégués ont pu s'assurer

que le chapitre et le chef du diocèse sont opposés à ce travail et voudraient seulement apporter à cet édicule quelques changements peu importants, qui ne sont pas de nature à nuire à sa conservation. Le conseil de fabrique semble disposé à soumettre à l'autorité supérieure des propositions dans ce sens.

L'administration de la cathédrale a aussi l'intention de démolir les deux énormes autels latéraux en marbre placés dans chaque bras du transept et de restaurer et compléter les peintures murales qui ont été découvertes sur les murs de cette partie du monument. Si une demande en ce sens était faite, le Collège donnerait un avis favorable à l'enlèvement des deux autels, d'une valeur artistique très secondaire. En ce qui concerne les peintures murales pour lesquelles on est en pourparlers avec M. Guffens, leur exécution est subordonnée aux ressources dont on pourra disposer. La fabrique voudrait céder à l'État, pour en consacrer le prix à ce travail d'art, un tableau de Rubens représentant le Purgatoire et qui était placé autrefois au-dessus du maître-autel. Cette affaire devra être déférée au département de l'intérieur.

Il a été convenu entre l'autorité ecclésiastique et les délégués qu'aucun travail d'appropriation, de restauration ou de décoration ne serait plus entamé à la cathédrale de Tournai sans que des propositions complètes aient été soumises aux autorités compétentes et approuvées par elles.

Le Secrétaire Général,
J. Rousseau.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement

Le Président,
Wellens.

LES GRÈS WALLONS OU GRÈS-CÉRAMES ORNÉS DE L'ANCIENNE BELGIQUE OU DES PAYS-BAS IMPROPREMENT NOMMÉS GRÈS FLAMANDS.

3e RAPPORT.

LES GRÈS ORNÉS A BOUFFIOULX AU XVIe SIÈCLE

PAR

D.-A. Van Bastelaer

Président de la Société archéologique de l'arrondissement de Charleroi.

PRÉFACE.

Je préparais un troisième mémoire sur les grès ornés de Bouffioulx, étudiés historiquement, surtout au point de vue du XVIe siècle, question que de nouvelles découvertes et des fouilles spéciales m'ont mis à même d'élucider. Mais mon travail, qui ne peut être prêt que dans plusieurs mois, n'était destiné à voir le jour qu'à une époque un peu éloignée, car je désirais y donner tous les soins nécessaires.

L'année dernière, dans les mêmes conditions, je fus obligé, par les circonstances, de me presser et de déflorer mon premier mémoire sur le même sujet. Le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* ne m'offrant pas une place assez étendue, je dus, en outre, me résoudre à faire de larges coupures et à publier d'abord une espèce de résumé, après lequel je fis paraître ailleurs mon mémoire en entier.

Aujourd'hui je suis amené à prendre les mêmes dispositions par suite de circonstances particulières qui me forcent à faire connaître aussitôt au moins une partie de mon nouveau travail.

Ces circonstances, je vais d'abord m'en occuper.

RAEREN ET BOUFFIOULX.

Il me tombe d'Allemagne une querelle que je n'ai pas méritée et à laquelle je ne m'attendais guère.

Je suis autant contrarié qu'étonné de rencontrer dans la 6e *lettre de M. l'abbé Schmitz sur les grès de Raeren* un petit paragraphe qui forme un assez joli bouquet, adressé à l'industrie céramique ancienne de Bouffioulx et personnellement à moi, qui en suis l'initiateur et le défenseur.

Je transcris d'abord ce paragraphe, qui, en huit lignes, a la prétention de juger haut la main, et un peu au pied levé, me semble-t-il, mes travaux sur les *vrais* grès belges et les droits de leur *vrai centre de production*.

« Quant aux grès de Bouffioulx, Châtelet et Pont-de-Loup, à propos desquels j'ai lu des études intéressantes, mais trop empreintes d'esprit local, écrites par M. Van Bastelaer, ces

grès, jusqu'en 1618, procèdent de ceux de Raeren, et c'est seulement lors du déclin de l'industrie du Limbourg que celle du Hainaut a commencé à vivre d'une vie propre, dont la manifestation est toutefois restée de beaucoup inférieure à celle de l'industrie mère » (1).

Vraiment, M. l'abbé, je ne puis m'empêcher de trouver quelque peu tranchantes ces simples assertions, sans aucune preuve, sans un mot de justification, relativement au résultat de recherches et à la découverte de faits que vous ne vous donnez pas la peine de discuter et que vous semblez presque considérer comme non avenus, sans les contrôler.

Cela ressemble à un arrêt, mais à un arrêt *non motivé*, prononcé de très haut, comme marqué du sceau d'une autorité suprême, et, permettez-moi de le faire observer, avec un peu trop d'assurance. Je ne pensais pas avoir jamais donné lieu à personne de pouvoir me juger d'un mot et d'une façon aussi sommaire. Heureusement qu'il me reste la ressource d'en appeler au public et de le prendre pour juge.

Il est d'ailleurs d'une importance capitale pour le lecteur, dans tout ce qui va suivre, de ne pas perdre de vue que ceux qui ont la prétention de juger Bouffioulx aussi sévèrement ne se sont pas, pour le faire, donné la peine de venir voir nos collections de tessons. Or personne autre que nous n'a réuni jusqu'à ce jour une collection de *types* de Bouffioulx. J'aime à croire que ce n'est pas du dédain, il serait mal placé. Ils n'ont vu que les quelques spécimens envoyés à l'*Exposition nationale* et dont la plupart encore furent cachés aux yeux du public; ils ont vu les planches de notre ouvrage et

(1) *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1881, n° 3-4, p. 81.

c'est tout. Cela peut s'appeler jusqu'à un certain point juger sur l'étiquette.

Encore, M. l'abbé, je ne m'explique même pas que vous ayez lu mon livre (j'ai pourtant eu l'honneur de vous l'adresser), et qu'après avoir vu les preuves matérielles, les preuves de fait que j'y développe, vous ayez encore cru pouvoir me jeter ces accusations. Je ne suis pas le seul qui voie un parti pris en toute cette affaire.

Affirmer ! ! Affirmer n'est rien dans de telles conditions. Ce serait par trop facile s'il suffisait de simples affirmations, toutes nues, mais bien tranchantes, pour rendre vrai ce que l'on désire et même ce que l'on pense.

Si j'avais pu jouir pour Bouffioulx du privilège de produire mes recherches détaillées et mon mémoire entier dans les numéros du *Bulletin* où vous m'attaquez (1), nos lecteurs seraient édifiés et je n'aurais nul souci de me justifier à leurs yeux des accusations que vous me lancez d'un cœur léger ; ils posséderaient tous les éléments nécessaires pour juger.

Mais chacun son lot, et je suis obligé de venir m'expliquer aujourd'hui devant vos lecteurs. Je ne crains cependant pas, car ce que j'ai avancé en faveur de Bouffioulx et Châtelet est prouvé par des faits et des actes officiels, comme je le montrerai de nouveau. La tâche ne sera, du reste, pas difficile ; il me suffira de quelques citations de mon ouvrage pour faire tomber vos accusations.

Voici comment je résumais mon mémoire en le terminant :

« Tout ce qui précède est fondé sur les documents et sur

---

(1) Je l'avais espéré un moment en ma qualité de membre correspondant de la *Commission royale des monuments*.

l'étude des pièces trouvées en place dans les *scherbengraben*. Jusque-là, comme nous l'avons expliqué, la détermination d'origine est facile, malgré la ressemblance de certains produits.

» Mais pour les vases que nous rencontrons dans les collections et qui n'offrent pas des caractères *particuliers* identiques avec ceux des tessons types, nous avons dit qu'il n'est pas facile encore, dans l'état de nos connaissances, de distinguer *sûrement* les bruns ornés venant de Bouffioulx de ceux de Raeren, et surtout de Frechen; ni les grès émaillés genre Nassau, venant de Bouffioulx, de ceux de Grenzhausen.

» Ce point appelle de nouvelles et sérieuses études, et l'on ne pourrait dresser aujourd'hui un tableau différentiel un peu complet des caractères qui différencient ces diverses productions. »

Est-ce là le langage d'un homme prévenu et passionné, qui se laisse guider par un mesquin *esprit local?* Peu de personnes seront, sans doute, de l'avis de mon honorable contradicteur. Serait-ce le malheureux pot à trois anses, et aux armoiries de Lomont, n° J. 53 ancien, n° 29 nouveau du Musée de l'État, qui serait cause de tout le mal. Vraiment, je suis tenté de le croire.

*
* *

Bouffioulx, par délicatesse, ne s'est jamais occupé de Raeren, ni pour limiter ses revendications immenses, ni pour amoindrir ses prétentions. Raeren, au contraire, a adopté à tout venant un système tout opposé : mettre le boisseau sur Bouffioulx, le restreindre, le limiter, l'étouffer,

le nier même, et chercher à l'annuler à l'occasion ; enfin faire le silence autour de lui, dans des articles d'ensemble envoyés aux journaux politiques, genre de publicité dont nous n'usons jamais pour des questions scientifiques.

Vous me forcez aujourd'hui de vous suivre, M. l'abbé, et de me départir quelque peu de mon attitude passive.

*
* *

Mais procédons par ordre. D'abord je remercie M. l'abbé d'avoir bien voulu accorder de l'intérêt à mon volume : *Les grès-cérames ornés de l'ancienne Belgique ou des Pays-Bas, improprement nommés grès flamands. Châtelet et Bouffioulx, centre important de production et d'exportation en Belgique et en pays étrangers.*

D'autres spécialistes, en Belgique, en France, en Allemagne, en Hollande, etc., y ont vu plus que cela ; ils y ont trouvé d'heureuses et importantes découvertes, tout à fait inattendues pour l'histoire de notre art industriel national.

Quant à moi, le dirai-je? j'y ai trouvé pendant un an un labeur accablant, une tâche asservissante et des difficultés, des déboires, des contrariétés, des oppositions intéressées, des rivalités passionnées qui eussent rebuté mes efforts, si je n'avais été doué d'une dose convenable de persistance et même d'entêtement et d'amour passionné de la vérité.

Il fallait en quelque sorte faire subitement, en peu de mois, pour les grès belges, ce que d'autres avaient eu de longues années pour faire au profit des grès de Cologne et environs, des grès de Raeren, des grès de Siegbourg et des grès du Westenwald. C'est-à-dire de prouver la légitimité

des droits d'un cinquième centre de production de grès ornés anciens, un centre vraiment belge, et de le faire admettre à côté des quatre centres allemands déjà connus et admis.

Il s'agissait de gagner les autres de vitesse, pour ainsi dire, et de les rattrapper pour établir de plein-saut Bouffioulx et Châtelet dans le rang qui leur revient; il fallait le faire consciencieusement avant l'Exposition nationale de Belgique, où la question des grès ornés était une des plus importantes questions archéologiques et devait être une des plus étudiées et des plus discutées.

Certes j'ai la conscience d'avoir rempli courageusement et loyalement, avec modération et respect des droits des autres, sans aucune arrière-pensée, sans autre passion que l'amour de la vérité, cette tâche que le hasard m'avait dévolue; mais, malgré toutes mes précautions, je n'ai pu la remplir sans exciter quelque jalousie contre ces nouveaux venus : *les grès belges*, qui venaient revendiquer une place et une large place dans cette grande industrie ancienne, au moment même où l'on prétendait déshériter complètement la Belgique et où l'on avait la prétention de prouver qu'en fait de grès ornés dits flamands, rien n'était belge, tout était allemand.

Les dénégations, la défiance accueillirent d'abord nos découvertes, et quelques-uns allèrent même jusqu'à tenter quelques doutes blessants à l'adresse de nos assertions de faits et des trouvailles annoncées par nous. Doutes que notre caractère bien connu aurait dû nous épargner. Mais nous annoncions des choses tellement inattendues, tellement importantes, qu'on ne pouvait croire à la fortune de Bouffioulx, venant gêner un peu les prétentions étrangères, qui

serraient les rangs pour supprimer la Belgique et qui se partageaient déjà une des gloires de notre industrie nationale. Il était dur de devoir lâcher prise et d'être obligé d'avouer que réellement l'industrie des grès belges, et vraiment belges, avait existé.

Il y a de cela une année seulement, aujourd'hui tout est déjà changé : il faut bien accepter cette industrie en Belgique. Mais on l'entoure encore de nombreuses restrictions ; on torture les faits pour leur donner une signification qu'ils n'ont pas et qu'ils ne peuvent avoir. Nous protestons et nous appelons l'attention des hommes compétents sur ces procédés.

*
* *

M. l'abbé Schmitz vient de donner une forme à ces tendances ; il m'est impossible de ne pas lui répondre.

Il accuse d'abord mon livre d'être « trop empreint d'esprit local. »

Qu'est-ce donc qui vous a poussé à me lancer cette tuile, M. l'abbé ? Pensiez-vous que je recevrais le coup sans me plaindre ? Vraiment, je ne vois pas l'utilité de cette phrase plus ou moins blessante et qui pourrait atteindre ma considération comme écrivain sérieux. A votre place, je me serais contenté de discuter les faits que je n'admets pas, et je me serais bien gardé de m'aventurer dans une personnalité désobligeante. Votre cause ne pouvait qu'y gagner.

Je vois ce qui en est. Un article imprimé dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois* (je pense) a dit que mes « revendications exercées en faveur de l'industrie de Bouffioulx, sont empreintes d'un sentiment local exagéré, contre lequel il convient de se mettre en garde. » Considérant

cette phrase comme une boutade dénuée de fondement et lancée d'ailleurs sans aucune tentative de justification, je n'avais pas cru devoir publier un article spécial de protestation, me réservant de le faire dans mon prochain travail. J'avais même dit que, peu batailleur de ma nature, je ne répondrais pas, comptant que, la chose tombée à l'eau, on n'y reviendrait plus.

Je vois que j'ai eu tort, puisqu'aujourd'hui M. Schmitz reprend en sous-ordre cette boutade, et fort sans doute de mon silence et de mon apparente faiblesse, il l'accentue encore et y ajoute d'autres assertions erronées présentées sans le moindre essai de preuve. Me taire est maintenant impossible et ce serait encourager ces accusations, que l'on semble tenter d'accentuer peu à peu. C'est un devoir pour moi de rétablir la vérité des faits.

C'est donc dans les *revendications* de vases *attribués* à la fabrication de Bouffioulx que l'on trouve de l'*esprit local*. Eh bien, M. Schmitz serait fort embarrassé de justifier son accusation du moindre fait, à part le seul objet (J. 53) dont nous avons dit un mot et qui seul nous a été contesté.

Tout d'abord il convient de constater une chose : lorsque l'on parle de *revendication*, d'*attribution*, il ne s'agit nullement de pièces trouvées en terre à l'état de rebut, dans les résidus des anciennes fabriques de pots, décombrés sur les lieux mêmes de fabrication. C'est alors une simple *constatation*. Ces pièces, qui *n'ont pas été livrées au commerce*, sont restées où le fabricant les a enterrées comme rebuts et où nous les trouvons aujourd'hui.

L'origine dans ce cas en est évidente et il ne s'agit pas de *revendication*, ni d'*attribution*. Or, j'aime à le faire remar-

quer aux lecteurs qui l'ignorent, telles sont presque uniquement jusqu'aujourd'hui les seules pièces que nous avons décrites comme originaires de Bouffioulx et de Châtelet (1).

---

(1) Telle était aussi la catégorie des objets que notre *Société archéologique* a exposés à Bruxelles en 1880. Voici une protestation que notre Comité a dû formuler et publier à cette époque et que j'ai reçu instruction de reproduire dans toutes mes publications sur les grès ornés, pour lui donner une publicité convenable dans l'intérêt de la vérité :

« *Rectification à faire au catalogue officiel de l'Exposition nationale belge de* 1880. *Section E, céramique, n°* 226.

« La *Société archéologique de Charleroi* a envoyé à l'Exposition nationale belge de 1880 des vases et des tessons de grès ornementés anciens, dits grès flamands : les uns bruns ornés de reliefs, les autres gris émaillés de bleu et de violacé ; débris et vases qui avaient été *déterrés dans les rebuts ou scherbengraben d'anciennes fabriques à Bouffioulx et à Châtelet.*

« Nous avions eu soin, pour le catalogue, de formuler d'une manière précise l'indication précédente, que nous regardons comme capitale et à laquelle nous attachons la plus grande importance, car il s'agit de revendiquer le souvenir de cette fabrication locale aujourd'hui oubliée. Pour appeler l'attention des visiteurs sur cette origine de nos objets, nous avions même fait mettre dans la vitrine des étiquettes ainsi conçues :

« Grès bruns ornés de reliefs non émaillés du XVIe siècle et commencement » du XVIIe, trouvées en terre dans les résidus d'anciennes fabriques à Bouffioulx » et à Châtelet. — Grès ornés d'émaux bleu et grenat des XVIIe et XVIIIe siècles, » venant de même source. »

« Ces inscriptions catégoriques restèrent affichées tout le temps de l'Exposition.

« Or cette affirmation de l'endroit où furent trouvées nos pièces, affirmation d'un simple fait, émise sous notre propre responsabilité (*), a été supprimée au Catalogue et remplacée par l'article suivant :

« N° 226. Collection de vases et tessons de grès ornementés dits grès de » Flandre, *attribués* à la fabrication ancienne de Bouffioulx, Châtelet et Pont- » de-Loup. »

« *Attribués !* Nous regrettons profondément la substitution de ce mot à notre affirmation du *fait* de la trouvaille. Nous tenions naturellement beaucoup à notre déclaration et cette substitution de mots porte un grave préjudice moral à notre Société et à ses travaux ; elle semble entraîner relativement à nos recherches une idée de suspicion contre laquelle nous protestons de toutes nos forces.

« Nous croyons donc utile d'appeler l'attention des spécialistes sur la rectifi-

(*) Conformément à l'avis qui précède le Catalogue lui-même et qui dégage toute autre responsabilité.

*
* *

Il y a ici deux choses bien séparées, deux catégories d'objets tout à fait distinctes à considérer, quand on veut rechercher et déterminer quels sont les produits originaires d'un centre de production céramique, et par suite deux séries de travaux bien différents.

D'abord les fouilles, qui sont la partie fondamentale, mais uniquement matérielle de la tâche, sans aucun travail de déduction. Il s'agit d'une extraction, d'un examen physique, d'une simple *constatation* que les spécimens tirés ainsi de la terre appartiennent bien à la fabrication locale. Ce n'est, au point de vue de l'avenir, que la préparation de types sûrs pour servir aux revendications ultérieures.

Voilà certainement une source non suspecte. Or nous nous sommes scrupuleusement tenus à cette source. C'est là et nulle part ailleurs que nous avons puisé nos *types* de Bouffioulx et nos dates du XVIe et du XVIIe siècles. Nous les avons décrits, et pour bien édifier le lecteur, nous les avons dessinés à peu près tous. Cette marche n'est-elle pas une marche loyale et sûre et comment pourrait-on y retrouver la moindre trace d'*esprit local?*

Il serait à désirer que l'on eût suivi cette marche logique

---

cation que nous les prions d'établir. Il ne s'agit nullement de pièces *attribuées* à la fabrication ancienne de Bouffioulx et Châtelet, mais de pièces de *rebuts* de fabrication *déterrées* sur place dans les résidus ou *scherbengraben* des anciennes fabriques de Bouffioulx et de Châtelet.

« Formulé en séance du Comité de la Société archéologique le 13 novembre 1880.

« Par le Comité :

« *Le Secrétaire général*,

« E. Cobaux. »

et assurée pour les autres centres de production ; elle eût épargné bien des doutes et fait disparaître jusqu'à l'apparence de la supposition et de l'arbitraire.

Voici, à ce propos, ce que nous avons écrit dans notre mémoire :

« Il est inutile de dire que la première catégorie, c'est-à-dire le produit de décombrement des dépôts de rebuts, est de beaucoup la plus importante au point de vue des constatations relatives à notre industrie. C'est là qu'il faut avant tout chercher les types de la fabrication locale pour procéder ensuite par comparaison avec les pièces trouvées dans les collections.

» Non seulement il s'agit dans ces explorations de vastes dépôts ou d'amas énormes de déchets de fabrication qui marquent la place des fabriques d'une manière indiscutable; mais les objets trouvés ainsi sont tous des rebuts, des vases cornus, des tessons de poterie manquée; tous portent les défauts visibles qui les ont fait rejeter aux *testias* par l'ouvrier.

» On ne peut donc supposer qu'ils aient une origine étrangère et que le commerce les ait amenés à Châtelet et à Bouffioulx, où ils auraient été enterrés. On ne faisait pas le commerce ni le transport des *testias* et des *cafuts!* »

. . . . . .

« Quoique Bouffioulx ait marché lui-même, la question n'y est pas aussi avancée, car Raeren et les autres localités de production dont on s'occupe depuis fort longtemps, où l'on fouille depuis plusieurs années, sont en mesure de réclamer dès ce jour l'honneur d'avoir produit beaucoup de vases que renferment les collections et les musées.

» Nous voulons croire que ces revendications n'iront pas trop loin et seront toujours justifiées par une étude consciencieuse et logique des types authentiques. Telle est, quant à nous, la loi que nous suivons et que nous suivrons toujours.

» Aujourd'hui, en ce qui concerne Châtelet et Bouffioulx, l'heure n'a pas sonné encore pour toutes les revendications ; mais patience, tout arrive en son temps ; la lumière se fera peu à peu ; le moment viendra où la question sera élucidée, et ces localités prendront, avec les autres lieux de production, le rang qui leur revient.

» Nos pièces sont souvent à l'état de tessons, mais elles portent toutes le cachet de rebut. On peut voir, en les regardant, les défauts qui ont empêché de pouvoir les livrer au commerce. Beaucoup étaient brisées dès avant le vernissage et elles sont restées mates ; chez d'autres, cette opération n'a réussi que sur certains points du vase ; les émaux n'ont éprouvé qu'un commencement de fusion et n'ont pas acquis la teinte que cette fusion seule peut leur donner ; elles sont restées de couleur terreuse ; d'autres sont collées ensemble ou gonflées de boursouflures par l'effet d'un trop grand feu de cuisson. Bref, la plupart de nos tessons feraient un fort piètre effet dans les riches meubles d'un collectionneur ; mais ces défauts mêmes, qui les feraient dédaigner par les amateurs de belles pièces, sont précisément pour nous et notre travail de revendication les qualités les plus précieuses.

» Nous allons plus loin. Ces collections de tessons, si dédaignées parfois, sont les plus importantes au point de vue de l'étude historique. Si l'on veut arriver un jour à classer consciencieusement les produits par lieux d'origine, et si l'on

veut procéder à cette classification, sans se livrer à l'arbitraire, pour attribuer équitablement à chaque centre de production ce qui lui appartient, il faut d'abord que chacun présente au grand jour ses collections de rebuts, de *cafuts*, trouvés dans les fouilles d'anciennes fabriques, et qui sont les seuls types de comparaison acceptables ; il faut que l'on décrive les tessons avec dessins à l'appui. Les revendications de beaux vases versés dans le commerce et retrouvés dans les collections particulières ou publiques n'ont aucune valeur à ce point de vue. Chacun de ces vases ne vaut que pour autant qu'il soit appuyé aux yeux de tous d'un tesson de rebut *identique* et d'origine certaine, qui serve de type.

» Voilà la seule voie possible ; nous nous y engageons résolument et nous convions les autres à nous y suivre. Toute autre voie serait fausse et dangereuse, parce qu'elle conduirait invinciblement à faire substituer les suppositions et les probabilités aux faits et à la certitude.

» C'est surtout pour toute localité ayant approvisionné une partie de l'ancienne Belgique que nous attendons les descriptions et les dessins détaillés des tessons types trouvés en terre. C'est une œuvre urgente qui sera faite sans doute et qui, avec nos publications, viendra mettre les hommes compétents à même de rendre à chacun ce qui lui revient. C'est le seul moyen de justifier les revendications. Il est tout à fait nécessaire d'entrer dans cette voie et de publier des dessins minutieux, car, dès ce moment, il est reconnu que les mêmes écussons ont été parfois usités dans différentes fabriques et il s'agit aujourd'hui de distinguer *ce qui sort d'un même moule.*

» C'est par ce procédé de comparaison et de déduction

que nous avons reconnu dans divers musées quelques vases originaires de Châtelet et de Bouffioulx.

» Nous avons placé la description sommaire de ces objets après les types auxquels ils se rapportent ; chaque description est faite comparativement avec ce type, procédé qui fera ressortir les raisons qui ont amené notre conviction sur l'origine de chacun.

» Nous n'indiquons aujourd'hui que les objets pour lesquels il ne nous reste aucun doute d'identité avec les types qui précèdent ; nous réservons pour une autre publication la discussion de ce qui est pour nous douteux encore aujourd'hui.

» Ce n'est pas en une seule fois que ce travail de triage et d'attribution pourrait être mené à bonne fin. »

*
* *

Il me reste donc à montrer, en ce qui regarde la *revendication* des quelques rares pièces de collections que jusqu'ici nous avons déclarées être de Bouffioulx, le système et les procédés préconisés et adoptés par nous. Le lecteur pourra juger alors en connaissance de cause si Raeren agit de même et de quel coté est l'*esprit local*.

Ce n'est pas que je mette en doute l'importance de l'industrie raerenoise ancienne, ni que je désire la ravaler ; au contraire, je suis heureux de voir la vérité reconnue ; mais, *avec beaucoup de spécialistes*, je trouve désirable que pour ce centre de production, *comme pour les autres*, on apporte des preuves positives et non des preuves par à peu près ou de simples affirmations. Nous avons déjà insisté sur ce point, et à diverses reprises, dans notre mémoire précédent.

« Les grès de Bouffioulx et Châtelet ont donc leur cachet particulier, leur type, et ce type est le même, à fort peu de différence près, que le type de Raeren et de Frechen. Aussi ne peut-on jusqu'ici préciser de différence bien notable avec les fabricats de ces deux centres de production ; les pâtes ont cependant moins de ressemblance que les ornements. Il serait donc imprudent, dans l'état actuel de la question, de prétendre attribuer à l'une ou l'autre de ces localités la production d'un vase, sans étayer cette assertion d'une preuve convaincante, telle que l'*identité* du moule d'ornement ou d'écusson avec des *cafuts* de *scherbengraben* ; nous disons *identité* et non similitude, parce que l'on rencontre fort souvent des produits de localités diverses sortant de moules *semblables*. La similitude d'ornementation ne serait pas un argument de quelque valeur dans de telles conditions, car alors bien plus encore qu'aujourd'hui on n'établissait aucune propriété commerciale sur quelques dessins industriels.

« Quant à nous, ajoutions-nous, pour arriver sûrement à un résultat indiscutable, nous nous sommes efforcés de procéder du connu à l'inconnu, étudiant d'abord les pièces authentiques trouvées en terre sur les lieux, pour en constater les caractères spéciaux et les admettre comme types, nous réservant d'étudier ensuite les pièces trouvées chez les amateurs et de déterminer leur origine par une étude comparative soignée avec les types et par un travail de déduction consciencieux.

» Ce travail, ainsi conçu et exécuté scrupuleusement, nous a mis à l'abri des mécomptes sérieux qui ne manquent pas d'atteindre les chercheurs qui commencent à se créer des

types imaginaires produits par l'examen d'objets trouvés dans les habitations, regardant comme certain leur lieu d'origine, ce qui est loin d'être vrai et rationnel, quelles que soient les circonstances et les déductions que l'on en tire. »

Nous nous sommes absolument astreint à ne *rien* revendiquer comme fabriqué à Bouffioulx que ce qui sort du *même moule* que nos rebuts types de fabriques locales; *ce qui sort du même moule*, j'insiste ! Nous avons recommandé à tous (et dans notre idée, il s'agissait surtout de Raeren), nous avons recommandé avec instance de faire comme nous et de ne pas se départir de cette précaution pour éviter les mécomptes. Mais jusqu'ici nous n'avons guère été écouté. Les procédés ont été tout autres, les revendications de Raeren ont été faites par des raisons comme celles-ci : *ornementation de même genre, de même style, qui paraissent sortir de la main d'un même artiste* (comme si le même artiste, souvent étranger, ne fournissait pas des moules en divers lieux), *dessins semblables*, *inscriptions analogues*, (souvent variées), *forme de vases ordinaire à Raeren*, *écussons déjà trouvés à Raeren* (quoique d'autre type et d'autre moule), *armoiries de familles voisines de Raeren*, etc. Les lettres de M. Schmitz renferment beaucoup de pareilles revendications qu'il serait peut-être utile de reviser avec soin, car, nous l'avons dit, *similitude* n'est pas *identité*, et on sait que dans presque toutes les fabriques on rencontre une similitude remarquable d'ornementation, un même genre de fabrication. Nous avons déjà fait ressortir ce fait quant à Bouffioulx, qui présente dans ses produits les plus grands rapports avec Raeren et surtout avec Frechen.

Les objets sortant d'un même moule peuvent toujours se

reconnaître à l'un ou l'autre détail d'ornement, à l'un ou l'autre défaut, à l'une ou l'autre marque particulière. En voici un exemple.

Notre *bartmann* MRA 613 porte au coin de l'œil, sur la paupière droite, une verrue fort visible. C'est un véritable *orgelet* dit vulgairement *coupère loriot*, qu'un léger défaut du moule à transmis à toutes les pièces qui en sont sorties et est devenu pour toutes une marque caractéristique indubitable.

Eh bien ! nous avons pu, au moyen de ce *bartmann à l'orgelet*, retouver et revendiquer comme fabriqués à Bouffioulx : 1° à l'Exposition nationale, la grande cruche de l'Institut archéologique liégeois, marquée n° 259, et 2° au Musée de l'État, à Bruxelles, le grand pot acheté à la mortuaire de Dewinne et marqué n° 109, et la grande cruche n° 108 de même origine. Or voici comment ces revendications ne tardèrent pas à être corroborées d'une façon matérielle et éclatante. Ces trois vases portaient des écussons et autres ornements non retrouvés jusque là dans les résidus de fabrication à Bouffioulx, où les recherches ne faisaient réellement que commencer ; mais depuis lors ces écussons et ces ornements, *sortant de même moule*, furent retrouvés en grande quantité et le moindre doute n'aurait pu subsister.

Un fait tout semblable se reproduisit pour la grande gourde et le tonnelet que M. de Deyn avait envoyés à l'Exposition nationale sous les n°s 169 et 165.

Nous ne saurions trop le redire, l'unique moyen de bien établir la distinction entre les grès de diverses provenances, c'est d'en décrire et surtout d'en figurer beaucoup avec la plus grande précision de dessin et les soins les plus minu-

tieux. C'est le seul bon procédé pour mettre les lecteurs compétents à même de comparer les tessons et de juger certaines différences de détail, au-dessus desquelles *on* passe quelquefois en pratiquant des revendications. Nous persistons à espérer que Raeren et les autres centres de fabrication entreront dans cette voie, la seule bonne à notre avis.

J'ai entendu maintes fois plaisanter sur les envahissements toujours progressifs de Raeren ; ces revendications de *tout* ce qu'il y a de beaux grès ornés dans *tous* les musées et *toutes* les collections de *tous* les pays, fondées sur des ressemblances plus ou moins lointaines de dessins, d'ornements ou de légendes, conséquence d'un *esprit local* évident poussé à une haute puissance. J'ai entendu répéter un certain nombre de phrases de M. l'abbé Schmitz, dans le genre de celle où il « affirme, sans contradiction possible, que Raeren l'emporte sur Frechen, près de Cologne, sur Höhr et Grenzhausen, en face de Coblence, et qu'elle peut être placée, pour la production de la poterie artistique, au même rang que Siegbourg, *qui même l'a parfois imitée.* » A l'égard de Bouffioulx, Raeren est belge; à l'égard des centres allemands, elle est allemande : *Je suis souris, vivent les rats!* dit Lafontaine.

Et cette autre phrase : « Tous les royaumes de l'Europe ont été illustrés par les potiers de Raeren. »

Etc., etc.

Mais je me serais bien gardé de relever ces choses. Je n'avais pas de raisons pour m'en occuper, aussi longtemps qu'elles ne touchaient pas aux intérêts de Bouffioulx. Aux parties lésées il appartenait de se défendre. Je ne suis pas encore disposé à entrer dans une discussion un peu détaillée

des publications de mon savant contradicteur et à les critiquer systématiquement. Il n'y aurait là aucune utilité au point de vue de mes recherches. Je n'ai pas pour cela de raisons assez décisives, au moins jusqu'aujourd'hui.

*
* *

Cependant, malgré mes goûts pacifiques et de l'avis de mes collègues de la *Société archéologique de Charleroi*, je ne puis, dans l'intérêt de l'histoire, faire entièrement la sourde oreille. Ce serait me rendre complice d'efforts systématiquement combinés pour étouffer la vérité historique, en ce qui regarde les vrais grès belges et les droits des lieux qui les ont produits, au profit de localités étrangères à notre pays. Ce serait même encourager ces efforts progressifs par une apparente indifférence ou une apparente faiblesse.

Oh ! je le comprends fort bien, la grosse affaire, le point où le bât blesse, c'est d'arracher à Bouffioulx le mérite d'avoir fabriqué des grès ornés au XVIe siècle; telle est la dernière partie de l'attaque de M. l'abbé. Voilà le gros péché, voilà ce qu'il faudrait supprimer à tout prix. Malheureusement on ne supprime pas *des faits;* contre *des faits*, tous les raisonnements du monde ne peuvent rien ; qu'est-ce donc quand on n'y oppose que de simples dénégations?

« Jusqu'en 1618, les grès de Bouffioulx procèdent de ceux de Raeren », dites-vous? Qu'est-ce à dire? S'agit-il ici seulement de l'origine de l'industrie de Bouffioulx? Est-ce une simple allusion à certaines traditions de famille que nos Crame de Châtelet sont d'origine allemande? A cette vague tradition les partisans de Raeren ont joint tout dernièrement,

sans *esprit local* sans doute, la supposition, *toute gratuite jusqu'à ce jour*, que les Crame sont les Kran de Raeren et qu'ils ont *importé* les grès ornés à Bouffioulx ; puis on a fini par affirmer purement et simplement la chose comme prouvée !

Comment les Kran de Raeren seraient-ils devenus subitement les Crame de Bouffioulx en deux où trois ans ? Quand il s'agit de noms de familles les *à peu près* ne sont pas des arguments, loin de là. Une famille Kran ne s'improvisera pas Crame du jour au lendemain, ni en dix, ni en cinquante ans, ni même peut être en cent ans. Telle est ma conviction, surtout qu'il ne reste nulle part aucune trace de cette transformation.

Jusqu'aujourd'hui, nul n'a le droit d'aller plus loin que ceci : *on dit dans la localité que les Crame sont originaires d'Allemagne*, et c'est tout ! Mais personne n'a jamais dit à Bouffioulx que les Crame viennent de Raeren ; personne n'a jamais pensé que ce sont des Kran ; nul n'a jamais cru qu'ils avaient introduit l'industrie des grès ornés à Bouffioulx. Ce sont là autant de suppositions faites pour les besoins de la cause de Raeren, suppositions que personne n'a le droit d'avancer sans nouvelles découvertes. Voici la stricte vérité que j'ai déjà prouvée ailleurs : 1° on ne rencontre nulle part chez nous le nom de Kran, ni dans l'état civil, ni dans les archives locales, ni dans les archives de la Gilde ; 2° la famille des Crame ne paraît à Châtelet et Bouffioulx que bien après d'autres familles de potiers d'art, les Garot, les Bertrand, les Gibons, les Leurkin, etc., et ce n'est donc pas elle qui y a *introduit* l'industrie, en venant s'y établir ; 3° dès le XVIe siècle et tout au moins depuis 1580, c'est-à-dire dès les

premiers temps de cet art nouveau, diverses branches de Bertrand : les Visnon, les Pierson, les Bertrand proprement dits, etc., fabriquaient des grès artistiques, des moules avec leur marque de fabrique et des médaillons ornés ayant un cachet tout local.

Ce dernier point est, d'ailleurs, le point important du mémoire que nous présentons aux lecteurs, et nous allons y revenir.

Mais je me demande ce que peut bien réellement signifier cette phrase de M. Schmitz que « les grès de Bouffioulx procèdent de ceux de Raeren jusqu'en 1618? » S'agirait-il, d'un état de dépendance, de sujétion? Et pourquoi, je vous prie, Raeren eût-elle eu le droit de tenir Bouffioulx sous sa dépendance? Les fabricants de Bouffioulx et de Châtelet avaient-ils abdiqué leur liberté? Voilà certainement de ces assertions toutes gratuites et dont on ne saurait apporter aucune espèce de preuves. Certes, Bouffioulx n'avait nullement abdiqué sa liberté; il pouvait avoir des relations diverses et chercher ses inspirations un peu partout. Acheter des moules de tous les *cartemakers,* qui ne demandaient qu'à fournir à tout venant, d'en recevoir de Raeren, de Siegbourg, ou des artistes des Flandres, et d'en fabriquer même dans la localité. Rien ni personne ne pouvait s'y opposer, et c'est, en effet, ce qui eut lieu ; or qu'y a-t-il de commun entre cet état de choses et un état quelconque de sujétion? Voilà la vérité; nous l'avons déjà prouvé ailleurs, par *des faits* qui défient toutes *les déductions* du monde le plus adroitement arrangées, c'est-à-dire par la présentation de pièces de rebut trouvées dans les amas de déchets de fabriques.

Nous allons refaire la même preuve plus loin et démontrer *au moyen de nouvelles pièces de même nature encore inédites*. Nous verrons que, dès le dernier quart du XVIe siècle, Bouffioulx fabriquait des grès ornés marqués d'un cachet tout local. Nous avons même des pièces qui portent ce cachet local à un tel point que, eussent-elles été trouvées au loin, au centre même de l'Afrique par exemple, un habitant de la localité ou d'un village voisin en reconnaîtrait l'origine, rien qu'à voir l'objet et à lire la légende qui y est inscrite.

* * *

Que devient donc cette assertion de M. Schmitz : « C'est seulement du déclin de l'industrie du Limbourg, en 1618, que le Hainaut a commencé à vivre d'une vie propre, dont la manifestation est toutefois restée beaucoup inférieure à celle de l'industrie mère. »

L'industrie mère! Il faut attendre au moins un commencement de preuve, M. l'abbé, avant d'affirmer aussi délibérément une chose douteuse et contestée!

Beaucoup inférieure! Peut-être bien ; mais c'est là un jugement prématuré au moins? C'est une question d'appréciation artistique, qu'un seul ne peut décider *sans avoir vu les collections de grès de Bouffioulx* et qui ne pourra être jugée que plus tard, quand le temps aura fait connaître les produits du pays de Charleroi, mis en lumière seulement depuis un an et *très peu connus des spécialistes* jusqu'aujourd'hui. Moi qui ai manié des monceaux de tessons de Bouffioux et Châtelet, je puis vous certifier que c'est ici comme dans *toutes* les fabriques : on trouve de très bonnes pièces, on en trouve de médiocres et même de mauvaises. Je ne fais pas même dif-

ficulté de déclarer que la terre de Bouffioulx est *généralement* moins fine que celle de Raeren et qu'elle se prête moins à la reproduction des détails artistiques.

Mais j'avais eu connaissance de cette accusation et je l'avais déjà rencontrée dans mon dernier mémoire. Il serait injuste de confondre les pièces *mal venues en fabrication* avec les pièces artistiquement mauvaises. Or j'ai expliqué que les ornements des grès *brun foncé* étaient fort exposés à se trouver *mal venus*.

« Le *brun foncé* était la conséquence d'un feu trop fort et les grès de cette teinte étaient des grès qui avaient commencé d'être *brûlés*. Or cette grande chaleur fondait et déformait plus ou moins la surface sous l'influence chimique du sel employé qui y faisait un silicate alcalin fusible; les détails artistiques perdaient ainsi leur finesse en s'affaissant et en s'empâtant un peu.

» Cela s'applique le plus souvent aux vases de grandes dimensions et de grande épaisseur, qui demandent pour la cuisson une chaleur plus forte et plus prolongée; voilà comment les vases de couleur pâle portent d'ordinaire des reliefs et des ornements plus parfaits et plus artistiques.

» On voit qu'il faut se garder de juger de la finesse des pièces d'une fabrique d'après les *brunes foncées* et qu'on arriverait ainsi à des conclusions tout à fait fausses.

» Nous insistons fortement sur ces remarques : elles ont la plus grande importance. »

Nous appuyons d'autant plus sur ces observations que, dès aujourd'hui, le monde savant reconnaît que Bouffioulx avait la spécialité et le monopole de tout une large catégorie de vases de grandes dimensions et de forte épaisseur difficiles à

cuire, tels que : tonnelets, barillets, cruches, gourdes, grands pots, etc., etc. Raeren, n'ayant jamais produit ces vases, s'est décidée provisoirement à ne pas revendiquer ceux que renferment toutes les collections connues.

Or ces vases sont précisément ceux dont la cuisson est la plus longue et la plus difficile et sur lesquels presque toujours la force du feu a pour effet de rabattre les arêtes vives et d'affaisser les lignes de relief. Il serait donc imprudent de juger par ces objets de toutes les productions de Bouffioulx. D'autre part, j'ai des raisons de craindre qu'en attribuant à Bouffioulx ce monopole, l'on ne donne lieu, pour ceux qui ne sont pas bien au courant de la question, à une erreur qui serait déplorable : ce serait de leur faire supposer que cette spécialité excluait la fabrication des autres genres et de leur faire croire que le pays de Charleroi n'a rien produit d'autre et n'a pas fabriqué en même temps les petits vases de luxe, les goblets, les pots à trois anses, les pintes, les petites cruches de toutes formes et ces mille variétés de vases que l'on rencontre. Ces variétés formaient, au contraire, la grande masse de la production de Bouffioulx et de Châtelet, et c'est là que nous trouvons le vrai travail artistique : médaillons, mascarons, rosaces, dessins de fantaisie, cuirs de renaissance flamande, etc., etc.

Encore doit-on tenir compte aussi que jusqu'ici tous nos objets sont des *rebuts* de fabrication, jugés indignes d'être livrés au commerce, le plus souvent à cause même de l'imperfection d'ornements manqués.

A ce point de vue, Bouffioulx n'a pas eu la même chance que Raeren, où l'on a retrouvé, paraît-il, quantité d'objets non rebutés. M. Schmitz nous dit, en outre, qu'on exhume à

Raeren des tas de vases faussés, mais entiers, soigneusement rangés en terre les uns près des autres, comme des flacons de vin dans les loges de nos caves. Ce sont là des faits d'une étonnante prévoyance !

Voilà de ces délicatesses que les anciens fabricants de chez nous ignoraient, et ils faisaient jeter pêle-mêle en terre ou à la voirie, les vases rebutés avec les pierres, les décombres, les terres et le sable. Combien nous regrettons cette différence d'habitude et de profonde prévoyance qui nous rend aujourd'hui si difficile la tâche que nous avons assumée de réunir en notre Musée une collection convenable de vases entiers et présentables.

* * *

En présence de l'affectation de prédominence hautaine de l'industrie de Raeren sur celle de Bouffioulx, je terminerai ce chapitre en formulant une simple remarque.

M. Schmitz nous apprend que l'industrie des grès artistiques a duré à Raeren depuis 1560 (1) jusqu'en 1618 au plus tard, c'est-à-dire guère plus d'un *demi-siècle;* alors le monopole des grès ornés belges reste à Bouffioulx seul. Or les grès artistiques de Bouffioulx ont duré, comme nous l'avons prouvé et le prouverons encore, depuis la même époque d'origine jusqu'au milieu du XVIIIe siècle au moins, soit plus de trois siècles, avec un commerce répandu dans tous les Pays-Bas, la France, le pays de Liège, dont il faisait partie et

(1) Les marques les plus anciennes connues sont de 1574, m'affirme-t-on, d'autre part

dont Châtelet était une des *bonnes villes*, jouissant de grande considération et de relations fort suivies auprès des gouvernants et de leur entourage. Ce sont là des faits prouvés par l'histoire et par les archives de l'époque, que nous avons énumérés dans notre 2e *Rapport* et que corroborent pour leur part les pièces trouvées et décrites par nous et les écussons qu'elles portent.

L'INDUSTRIE DE BOUFFIOULX AU XVIe SIÈCLE.

Nous allons maintenant, pour faire complètement tomber les assertions de M. l'abbé Schmitz, extraire du nouveau mémoire que nous préparons sur le sujet et reproduire textuellement quelques pages encore manuscrites qui sont tout à fait de circonstance et qui viennent à l'appui de nos arguments précédents. La description des objets, *qui sont tous du* XVIe *siècle*, a surtout une grande valeur.

LES REVENDICATIONS.

Si nous passons en revue les ornements de grès, nous verrons qu'un grand nombre de types de ces ornements, en *renaissance flamande*, étaient semblables dans diverses fabriques et dérivaient l'un de l'autre.

Ces dessins pour épaulement, bandes de goulots, ceintures de pots, mascarons, rosaces, etc., et même danses et autres scènes, médaillons et écussons, ont été reproduits et sont devenus vulgaires en passant de fabrique en fabrique, et nous les retrouvons *plus ou moins variés* sur les grès bruns ou bleus de Raeren, de Frechen, de Bouffioulx, de Hoer ou de Siegbourg, et même jusqu'à un certain point sur

les grès anciens et sur les grès relativement modernes. Tels sont, par exemple, les ornements de nos objets dessinés dans notre 2e Rapport, pl. II fig. 10, pl. V fig. 2 et 3, beaucoup de figures des planches I, VI et XII, etc., et pl. I fig. 5 et 9, pl. II fig. 7 et pl. III fig. 1 du présent mémoire.

Sans doute, chaque fabrique avait ses habitudes, ses prédilections, ses relations favorites. On est libre de supposer que Bouffioulx entretenait familièrement des rapports industriels et amicaux avec Raeren. On est libre de supposer encore, quoique nous n'en ayons *aucune espèce de preuve* jusqu'ici, à la tradition qui fait de notre famille Crame une famille allemande, fussent même des Kran de Raeren (???). Il semble même que nos potiers achetaient ou recevaient des moules de cartemakers raerenois comme des autres (???). Mais tout cela ne prouve rien quant à la prétendue subordination de Bouffioulx ; nous possédons des dessins signés de Jean Allers (V. 2e Rapport, pl. V, fig. 15) et autres maîtres étrangers à Raeren. Bouffioulx achetait ses moules un peu partout, selon ses intérêts, et nous en citerons qui venaient de Siegbourg, etc.

D'ailleurs les *cartemakers* ou dessinateurs et graveurs de patrons, de modèles pour diverses industries, habitaient d'abord les villes où l'art était pratiqué. Plus tard, les maîtres potiers, comme les maîtres d'autres industries (à Bouffioulx et dans les autres centres, à Raeren, etc.), cherchèrent, dans leur intérêt, à se passer des artistes étrangers ; ils s'essayèrent d'abord à fabriquer certains moules, puis ils envoyèrent leurs enfants aux écoles artistiques de cette époque : à Liège, à Aix-la-Chapelle, qui venaient d'être fondées, et surtout dans les villes de Flandres, *avec lesquelles nos potiers wallons*

avaient les rapports les plus suivis, fait prouvé dans notre 2e Rapport par des archives. Ils apprirent ainsi bientôt à se suffire à eux-mêmes au moins en grande partie. Le nombre de moules signés de cartemakers étrangers que nous indiquent les pièces trouvées à Bouffioulx est excessivement restreint, on en compte 5 ou 6.

Bouffioulx, comme tous les lieux de production, posséda donc bientôt ses artistes du cru et nous rencontrons en grande quantité des dessins, des médaillons, des écussons, qui portent avec eux le cachet et la preuve de leur caractère local et qui sont même assez souvent signés d'initiales indigènes, et cette production artistique wallonne est reportée fort loin : jusqu'à l'an 1580 au moins, comme le prouvent les objets décrits au catalogue ci-après, qui sont de cette époque. Cela nous conduit presque à l'origine des grès ornés en Allemagne.

En dehors de ces productions artistiques tout à fait locales, nous répétons cette observation que nous a apprise l'expérience : Bouffioulx a émis plusieurs dessins semblables à ceux d'autres fabriques, comme le faisaient celles-ci elles-mêmes ; mais ces dessins ne sont pas identiques et ne sortent pas de mêmes moules. Ainsi j'ai rencontré depuis peu beaucoup de nouveaux tessons avec des danses de paysans ; et bien je puis redire ce que j'ai déjà dit ailleurs : nos danses sont variées ; je n'en ai rencontré aucun exemplaire qui fût identique à un produit de Raeren à moi connu.

Je le crois donc, chaque fois que le moule employé chez nous ne porte pas la marque d'un *cartemaker* étranger, il est légitime de penser qu'il est d'une main indigène, quoique ressemblant à une composition étrangère, allemande ou autre ; il n'y a pas eu, en effet, que des cartemakers alle-

mands; les Belges et les Wallons aussi s'occupèrent de cet art, comme nous le verrons.

Chacun peut, en outre, constater un fait qui a ici la plus grande importance.

Les ornements que portent les grès ornés à Raeren, comme à Siegbourg, à Frechen, à Bouffioulx et ailleurs, ne sont nullement spéciaux. Ce sont des ornements de renaissance flamande dessinés des centaines de fois et variés de toutes façons par les artistes flamands de l'époque, graveurs, dessinateurs, ornemanistes et autres; des rinceaux, des cuirs, des feuillages, des cartels, des arabesques, etc., que nous voyons reproduits avec plus ou moins de variété dans tous les albums de l'art flamand aux XVIe et XVIIe siècles. On peut s'en assurer en les feuilletant (1). Ceux qui faisaient les moules de potiers : Emens, Mennicken, Kran, Alers, Thievin, Liefrinck, Godart, Viesnon, Bertrand, etc., n'ont fait qu'y appliquer les ornements typiques.

On ne pourrait soutenir le contraire et pourtant quelques-uns y ont une tendance. Ne va-t-on pas nous prouver qu'Aldegrever et Beham ont copié leurs *danses des paysans* sur des pots de Raeren? me disait un ami spirituel.

LES DATES DU XVIe SIÈCLE.

Sur les fragments authentiques que nous avons tirés des résidus de fabrication à Bouffioulx et à Châtelet et dont l'étude

(1) Je citerai les suivants qui se présentent à ma mémoire : Les diverses œuvres de DITTERLIN et particulièrement son *Livre de l'architecture*, les œuvres de GAILLABAUD et surtout l'*Architecture et les Arts au moyen âge et à la Renaissance*, l'*Ornementation usuelle* de PEIOR, les *Documents de l'art dans les Pays-Bas* recueillis par J.-J. VAN YSENDYCK, l'*Art pour tous*, etc.

a donné lieu à nos deux rapports précédents sur les grès artistiques, nous avons rencontré des millésimes du XVIe siècle qui dataient la fabrication locale. Telles étaient 1574, 1582, 1590, 1592, etc. Aujourd'hui nous possédons tout une série de tessons qui portent avec eux les caractères les plus indiscutables de leur nationalité de Bouffioulx et qui sont marqués de la fin du XVIe siècle. Les dates sont devenues nombreuses : nous avons celles de 1574, 1580, 1582, 1584, 1585, 1589, 1590, 1591, 1592 répétées plusieurs fois sur des médaillons divers. En outre, les statuts de notre corporation des potiers (qui sont la reproduction de coutumes plus anciennes) datent de 1595. Nous les avons donnés *in extenso* dans notre dernier mémoire.

Je ne connais aucun centre de production qui ait conservé des parchemins de noblesse de cet âge et de cette valeur.

Nous insistons d'ailleurs sur ce détail que les pièces dont nous venons de parler sont d'un type spécial et portent un caractère tout local, ce qui prouve qu'ils sortent de moules confectionnés sur les lieux mêmes et non achetés d'artistes étrangers.

ÉTUDE DES INSCRIPTIONS ET DES LÉGENDES.

Toute la préoccupation des spécialistes qui font des recherches sur l'art industriel ancien et notamment de ceux qui étudient l'ancienne fabrication des grès artistiques, peut se résumer en ceci : chercher sur les objets étudiés un signe spécial, une caractéristique qui établisse, en quelque sorte, l'état civil de ces objets.

A rien autre ne tendent l'étude sur la nature de la terre,

sur la pâte, sur la forme, sur les vernis, sur les sigles, sur les ornements, etc. ; ainsi que sur la constatation de la contenance du vase, sur l'examen des garnitures et des couvercles en étain et de leurs marques, deux moyens que, le premier, nous avons préconisés.

Voici un moyen nouveau d'investigation que nous avons eu la chance d'appliquer avec un grand bonheur quand nous avons rencontré des devises, et qui nous a été fort utile dans les nouvelles recherches dont nous publions aujourd'hui le résultat sur des trouvailles faites à Bouffioulx.

Il s'agit d'un procédé linguistique. Nous nous sommes évertué à nous assimiler le plus complètement possible la vraie prononciation locale spéciale à Bouffioulx et à Châtelet, et à bien distinguer entre *le langage écrit et le langage parlé* par le véritable peuple peu lettré. Nous nous sommes ensuite pénétré de cette idée vraie, qu'en cette matière le peuple a suivi les traditions de ses pères, et que la science à Bouffioulx n'était pas fort répandue aux XVIe et XVIIe siècles. Les ouvriers qui avaient quelque instruction ne laissaient pas, sans doute, de se servir souvent d'une orthographe fantaisiste, que ne dédaignaient pas, du reste, ceux-là mêmes qui faisaient métier d'écrire, les greffiers et les mayeurs de l'époque. Les milliers de chyrographes que l'on possède le prouvent surabondamment.

La règle orthographique la plus appréciée dans le cas de doute, c'était de consulter l'oreille et la prononciation ; et voilà comment l'orthographe spéciale des anciens papiers d'une commune nous révèle quelquefois la prononciation et le langage des habitants anciens de cette commune.

Ce procédé est, du reste, rationnel, et aujourd'hui encore

il n'est pas toujours d'une application inutile. Mais il n'est bon que pour celui qui possède une prononciation soignée et rationnelle.

Pour ceux qui prononcent parfois de la même façon *u*, *e* et même *i*; *j* et *ch*; *ou* et *o*, *an*, *on* et même *ô*, et disent de la même manière : *chevreuil*, *chivreuil*, *tchivreuil*, *tchivreu*, *tchivrau*, *tchivrâ*, *jivrâ*, *juvrâ*; ou bien : *dansons*, *donson*, *dôson*; ou bien encore : *montreau*, *mantrau*, *mâtrau*, *mâtrâ*; ou bien encore : *Gaspar*, *Gaspôr*; ceux-là se trouvent en présence d'une réelle difficulté en s'écoutant parler, et les lettres *ô* et *a*, les diphtongues *on* et *an*, se confondent d'une telle façon pour eux qu'elles finissent par leur paraître identiques, et ils en viennent à les tracer un peu indifféremment.

Or, avec de la patience et des recherches, on parvient à dresser en quelque sorte pour une localité le catalogue des locutions, des vocables, ou plutôt des sons, qui ne s'accordent pas avec les signes graphiques qui les devraient représenter rationnellement, et l'on peut en déduire les travestissements orthographiques fantaisistes, qui peuvent en découler et qui porteront avec eux une couleur locale, un cachet spécial et caractéristique, un criterium plus sûr, pour déterminer un lieu d'origine, que toutes les déductions les plus érudites.

Un exemple entre beaucoup : à Bouffioulx, le peuple prononce *dôson* pour *dansons*. Or nous avons trouvé ce mot *doson* écrit dans une légende avec la signification de *dansons*. Voilà donc à coup sûr une légende et un écusson du cru fabriqués par un artiste de Bouffioulx. Or il est du XVIe siècle. Il est facile d'apprécier la valeur d'un tel indice au point de vue archéologique et historique.

Le moyen que nous venons de développer peut être utilisé pour les autres lieux de production; que les devises auxquelles on veut l'appliquer soient en allemand, en bas-allemand, en plat-flamand ou en néerlandais, etc. On y peut trouver parfois la trace des idiotismes ou des spécialités de prononciation, qui entraînent après eux certaines habitudes orthographiques, dont la constatation matérielle est fixée sur les tessons que nous a conservés et que nous livre le sol, ou bien sur les vases que les anciennes collections nous ont gardés.

Nous aurons l'occasion plus loin d'appliquer ces principes à diverses reprises.

DÉMOLITION ET FOUILLE D'UNE FABRIQUE DE GRÈS ORNÉS DU XVIe SIÈCLE, A BOUFFIOULX.

La fabrique de grès, non ornés d'abord, puis ornés, qui, dès avant le XVIe siècle, appartenait déjà à la famille de Jean Bertrand (à cette époque maîtres potiers à Bouffioulx), fabrique que possèdent depuis une centaine d'années les ancêtres de M. Crame-Delpire, vient d'être démolie et nous a fourni des preuves nouvelles, nombreuses et irréfragables, que l'on y fabriquait au XVIe siècle des grès artistiques d'un cachet tout à fait local et de moules fabriqués sur les lieux.

M. Crame-Delpire a mis la meilleure volonté et a bien voulu se prêter à faire, avec les plus grandes précautions, la démolition qu'il avait résolue de son ancien four abandonné, et nous l'en remercions ici, au nom de notre Société archéologique, dont il a généreusement enrichi le musée.

Voici les importants résultats de cette opération :

La *sole* ou pavement du four, dit *deigne* en termes vulgaires de potiers, était construite au-dessus de *cinq* soles de fours antiques superposées. Le chemin adjacent, aujourd'hui plus élevé de deux mètres au moins que le *Ris d'Acoz*, qu'il longe, était à l'époque reculée dont nous parlons, beaucoup moins élevé et avait le même niveau que ce ruisseau. L'eau recouvrait ordinairement le chemin, ce qui était alors fort commun et ce qui se rencontre encore parfois de nos jours pour quelques chemins antiques. C'est à ce vieux niveau du chemin qu'avait aussi été construit la sole du plus ancien des six fours, à deux mètres et demi sous le four moderne.

Les soles ou les pavements de ces divers fours étaient ainsi espacés : le premier au niveau de la rivière et du chemin antique, le deuxième à $0^{m}25$ plus haut, le troisième à $0^{m}25$ encore au-dessus, le quatrième à $0^{m}50$ au-dessus du troisième, le cinquième à $0^{m}50$ plus haut encore, et enfin le sixième à 1 mètre au-dessus, c'est-à-dire un peu supérieur au chemin moderne.

La sole du four le plus primitif, recouverte de remblais employés pour la construction du second four, ne nous offrit que des débris de grès primitifs *à cul pincé* et sans ornements. A l'époque de ce four, on ne *coupait* pas encore *le cul des pots*.

La deuxième et la troisième soles recouvertes de débris furent de beaucoup les plus importantes pour notre travail. C'est là qu'au milieu de tas de tessons employés pour remblais, ont été choisis une grande quantité de grès, ornés d'écussons, de médaillons, de danses de paysans, etc., dont

beaucoup portaient des millésimes du XVIe siècle. C'était l'époque où ces fours avaient servi et c'est aussi l'âge de tout ce que nous en avons retiré, et que nous décrirons ci-après au *Catalogue descriptif*. C'est là que nous avons trouvé des pièces portant la marque de fabrique et le médaillon de Jean Bertrand, 1584.

La quatrième sole nous offrit un mélange de tessons du XVIe et du XVIIe siècles. La cinquième était du XVIIe et du XVIIIe siècles, et la sixième offrait peu de grès artistiques, c'était du grès nu moderne.

Toute cette trouvaille était uniquement du grès brun, la bonne et vraie fabrication antique de Bouffioulx. Aucun tesson de vase émaillé, soit bleu de cobalt, soit violet de manganèse ; cette fabrique de Jean Bertrand n'en produisait pas.

Nous donnons ci-après la description d'un certain nombre de spécimens provenant des deux premières soles, c'est-à-dire des produits fabriqués au XVIe siècle, dont un certain nombre sont datés. Quelques-uns ont des caractères tellement locaux que nous avons pu ci-devant leur appliquer cette phrase : eussent-ils été trouvés même au centre de l'Afrique, ils porteraient encore avec eux la certitude et la marque indubitable d'une fabrication de Bouffioulx ou des environs tout à fait prochains.

J'ajouterai, ce qui est fort important, que presque tous les spécimens que nous avons rencontrés dans cette fouille portent un cachet spécial et que les ornements y sont marqués d'un caractère propre, distinct d'autres produits de Bouffioulx de la même époque. Ils sont surtout d'un genre notablement distinct de celui des pièces que nous avons relevées dans les fouilles faites sur l'emplacement de la

fabrique de la famille Jacques Bertrand, dit Visnon, dont nous avons aussi trouvé en nombreux spécimens la marque de fabrique et le médaillon avec le millésime 1592, médaillon que nous avons décrit ailleurs (1).

Le catalogue descriptif que nous allons faire suivre est uniquement composé d'un certain nombre de pièces venant de la deuxième et de la troisième soles du four dont nous venons de parler, c'est-à-dire de pièces propres à la fabrication de Jean Bertrand, à Bouffioulx, *et datant toutes du* XVIe *siècle*. Beaucoup portent des millésimes qui remontent jusqu'à 1580. L'espace restreint dont nous pouvons disposer dans le *Bulletin* nous force à renvoyer le reste à une publication prochaine.

Nous insistons même sur ce point-ci : Notre seul but, notre seule préoccupation dans ce travail, c'est de prouver à M. l'abbé Schmitz et à tous que, *au XVIe siècle*, Bouffioulx fabriquait de la poterie artistique, *sortant de moules fabriqués sur les lieux et ayant un cachet local faisant preuve* et ne donnant prise à aucune objection possible sur ce point. Nous étudierons dans un mémoire subséquent les autres catégories de pièces, écussons, médaillons, etc., de même époque et de même origine.

Quelques années plus tard, ce Jean Bertrand dont les produits font l'objet de ce mémoire, devint maître gouverneur de la corporation des potiers de Bouffioulx, Châtelet et Pont-de-Loup.

---

(1) Jacques Visnon eut plusieurs fabriques, car outre celle de Bouffioulx, les archives parlent d'une poterie de ce maître à Châtelet, rue de Fonsny, comme nous l'avons dit dans notre dernier mémoire.

CATALOGUE DESCRIPTIF DE PIÈCES DU XVIe SIÈCLE VENANT DE LA FABRIQUE DE JEAN BERTRAND, MAITRE POTIER A BOUFFIOULX.

N. B. — Dans le catalogue qui va suivre, nous avons affecté à chaque objet la marque systématique qu'ils portent dans notre musée : M R est la marque distinctive de la classe : *moyen âge renaissance*. A est la division : *céramique* et l'exposant romain ˣ la subdivision : *grès*. Puis vient le numéro de l'objet avec un exposant arabe qui indique le quantième double.

MRA^x27^5 — Grand pot haut de 0^m34, à large goulot sans bec (large de 0^m07, haut de 0^m085), à panse un peu piriforme, large de 0^m20 ; à base de 0^m10 ; de teinte grise, tirant sur le fauve ; ayant trois écussons de contours fantaisistes semblables à MRA^x27^1.

Cet écu paraît être une imitation de l'écu des princes évêques de Liège de la maison de Bavière. Ernest, qui régna de 1581 à 1612 ; Ferdinand, de 1612 à 1650, et Maximilien, de 1650 à 1688, portaient : Écartelé, aux 1 et 4 losangé en bande d'azur et d'argent de 21 pièces, aux 2 et 3 de sable au lion d'or couronné du même, la queue fourchée. L'écu timbré de la couronne royale. Supports : deux lions regardant au naturel, la queue fourchée, couronnés chacun de la couronne royale. Manteau de pourpre doublé d'hermine, sommé de son pavillon couronné. La croix et l'épée des princes-évêques passées en sautoir derrière l'écu. Seulement notre écu a été transposé par l'artiste, qui a, en outre, dessiné les lions *passants* au lieu de les faire *rampants*. Il a omis les supports.

Toutefois le spécimen dont il s'agit ici est d'un type de moule et de fabrique différents de ceux que nous avons déjà décrits et se rapproche plus de l'écu de Bavière. Les

lions sont bien rampants, les pièces du losangé ne sont pas couchées, mais dressées. La bordure du médaillon est plus large et plus feuillue. Cette variété prouve bien que cet écusson est celui de Bavière. Pl. III, fig. 11.

Ce vase est entier et a été rebuté à la cuisson pour un éclat qui a troué la base. C'est un don de M. Crame-Delpire B. C. D.

MRA^{x}27^{6}. — Écusson de même variété que le précédent B. C. D.

MRA^{x}100^{6}. — Médaillon que nous n'avons pu décrire complètement dans notre 2e *Rapport*, faute d'éléments.

Il a, dans toutes ses parties, un caractère d'art local. Il mesure 0^{m}07 sur 0^{m}065, et dans un cadre fort simple de lignes en chevrons, il présente un couple se livrant à une danse de caractère. La danseuse est au repos, la main gauche posée sur le cœur, la droite à la hanche ; elle porte un *fourreau* renaissance et une large collerette fraisée. Son attitude respire une calme satisfaction un peu suffisante et elle regarde en face d'elle un cavalier orné d'un haut toupet et de longues moustaches, tout chargé de boutons au-devant de son pourpoint et à la ceinture de sa culotte bouffante, et qui, le chapeau à la main, d'un air crâne et d'un ton vainqueur, danse et se démène, jette le coude en arrière et la jambe droite en avant. C'est un viveur de Bouffioulx et la légende circulaire le prouve. Cette légende est rétrograde, sauf le dernier mot, dont la première lettre seulement est rétrograde.

VIVE LAMOVR TOVS LE IOVR ET BOSON

ce qui veut dire : *Vive l'amour tous les jours et dansons.*

Encore aujourd'hui *dansons* se dit en patois de Bouffioulx *dôson*.

Le d rétrograde et minuscule forme un b qui, peu complet sur beaucoup de tessons, ressemble à un l avec lequel nous l'avons d'abord confondu. B. C. D Pl. I, fig. 8.

Avec beaucoup de doubles.

MRA^{x}231^{1}. — Médaillon à beau mascaron, haut de 0^{m},55 sur 0^{m},60, entouré de toutes parts de cheveux, de favoris et de moustaches ou mèches tortillées. La barbe du menton est en mèches droites et raides. La tête porte une belle couronne. B. B. B. Pl. III, fig. 4.

MRA^{x}231^{5}. — Idem, fort complet. B. B. B. Pl. III, fig. 4.

MRA^{x}430^{1}. — Médaillon elliptique ou plutôt en forme de fuseau, de 0^{m}08 sur 0^{m}05, entouré d'un chapelet de perles et de traits, renfermant, au milieu de quelques arabesques, l'écusson ancien du roi d'Angleterre, qui, pendant de longues années, porta dans ses armoiries les fleurs de lis et prit le nom de roi de France et d'Angleterre. C'est un écu écartelé : aux 1 et 4 à trois fleurs de lis coupées, placées 2 et 1, qui est de France ; aux 2 et 3, à trois léopards passants, qui est d'Angleterre. Seulement les léopards sont contournés, indice qu'ici encore l'artiste a transposé tout l'écusson ; timbré d'une couronne et entouré d'un listel circulaire, bouclé en bas, et portant l'inscription :

HONI SOT QVO MAL E PENCE

Honni soit qui mal en pense. Cette légende transformée de cette façon est du vrai patois de Bouffioulx, avec son génie bien caractérisé. Pl. III, fig. 1.

C'est l'œuvre d'un artiste du cru et elle est ma foi, bien réussie. B. C. D.

Cet écusson d'Angleterre ancien est un nouvel exemple d'écusson devenu banal et employé au XVIe siècle dans diverses fabriques Nous avons vu ce même écusson sur divers vases d'origine évidemment allemande ; entre autres ceux que portent la pl. III, fig. 2 et 3, et la pl. XIII, fig. 11, de l'album de d'Huyvetter et d'Onghena. Le second est daté de 1515.

Avec un très grand nombre de doubles.

MRA^x432^1. — Personnification de la justice dans un style différent de notre MRA^x431^1. C'est un médaillon de 0^m09 sur 0^m08, avec une ellipse centrale allongée en fuseau de 0^m03 sur 0^m06, où se trouve fort à l'étroit la figure un peu gothique d'une femme de face, couverte d'un fourreau ornementé sur le devant et sur la bordure. Deux ailes remontent derrière les épaules et viennent lui encadrer la tête et le cou entouré d'une collerette fraisée. Elle porte à gauche son glaive et à droite sa balance à moitié cachée. Le tout est entouré d'un encadrement imitant MRA^x435^1, pl. I, fig. 3, dans lequel sont distribuées quatre têtes de face, dont l'une vient malencontreusement coiffer celle du personnage. Ces mascarons sont reliés par des ornements tout à fait de même genre, mais de type un peu varié, que le tour du médaillon MRA^x435^1. B. C D. Pl. I, fig. 1.

Avec un très grand nombre de doubles.

MRA^x433^1. — Autre personnification de la justice dans une ellipse accostée de deux têtes d'anges ailées, qui remplissent le reste d'un cercle de 0^m065. Le personnage, qui est de face, a lui-même des ailes qui, de l'épaule, viennent encadrer la figure et le cou. Il porte, à droite, le glaive et, à

gauche, la balance. Il est nu, sauf une draperie transparente sur le ventre.

Le tout est simple, mais fort bon. B. C. D. Pl. I, fig. 2.

Avec un très grand nombre de doubles.

MRA^{x}433^{2}. — Autre tesson de même type. Il offre ceci de remarquable que la cuisson ayant été manquée, il est resté collé sur la boule de terre écrasée qui lui a servi de support dans le four. On employait donc déjà au XVIe siècle ce moyen de support qui sert encore souvent aujourd'hui dans les fabriques. B. C D.

MRA^{x}433^{15}. — Partie inférieure d'un beau vase piriforme, au même écusson. B. C. D.

MRA^{x}434^{1}. -- Médaillon qui porte un cachet tout à fait local pour la commune de Bouffioulx. Ce sont deux ovales concentriques, de 0^{m}085 sur 0^{m}070 et de 0^{m}065 sur 0^{m}050. entourés d'un chapelet de perles et séparés par une légende que voici :

SIGNEVR DE : MATRA : ET GOVVERNEVR DE : MONIVVRA.

Au milieu se trouve un personnage burlesque tourné à gauche, à grosse tête, à moustaches minces retroussées en longs crocs, portant une collerette fraisée, un pourpoint boutonné, couvert d'une écharpe flottante en sautoir, des manches et des culottes bouffantes de lansquenets, gonflées au-dessus de mollets grêles et serrés dans les bas, armé d'une lance, ayant au côté une longue épée presque horizontale. Il porte à droite une large bourse dont les coins et les cordons sont ornés de floches en houppes.

Les reliefs de ce médaillon sont excessivement prononcés. Pl. 1, fig. 9.

Voilà *Monseigneur de Mâtrâ* (*Mantrau*) et de *Monjuvra* ou *Montchivra* (*Monchevreau*) en wallon de Bouffioulx ancien ou moderne.

Au XVIe siècle, comme aujourd'hui, le peuple illettré de Bouffioulx prononçait souvent de même en patois *an* et *on* ou plutôt il donnait à ces diphtongues un son guttural aspiré intermédiaire entre *ô* et *â*. Mais, comme conséquence aussi, il écrivait indifféremment l'un pour l'autre *an* et *on* et aussi *â* et *ô*, ne se rendant pas compte dans son écriture d'une différence qu'il n'avait pas l'habitude de respecter dans sa prononciation.

Il s'agit ici de *Montreau* et de *Montchevreuil*, deux châteaux légendaires de la localité, dont les ruines, placées sur les rochers de la vallée, en face l'un de l'autre, viennent seulement de disparaître sous les efforts des travailleurs du chemin de fer et des carrières. L'histoire ne dit pas un mot de ces deux châteaux dont l'archéologie reporte la construction au XIe siècle au moins et peut-être bien au delà encore (1), peut-être jusqu'au VIIIe.

Ces châteaux amenaient aux alentours des guerres continuelles, dit la tradition populaire, et des batailles terribles à l'arc et à l'arbalète. Or ces traditions lointaines, pleines de mystères et de superstition, se rattachant à ces ruines qui dominaient le village et parlaient vaguement à l'imagination d'origine lointaine, ont dû être bien puissantes aux siècles passés, si superstitieux et cependant si gouailleurs. De là cette per-

---

(1) On y a trouvé des restes de maçonnerie antique construite dans l'appareil dit *en arête de poisson*. Un bloc en a été transporté au musée archéologique de Charleroi, où il porte la marque MMS^{II} 2^{1}.

sonnification ridiculement guerrière à laquelle on a ajouté le sac à l'argent. Ce sac est-il plein et est-ce une allusion à ce dicton populaire : *Il a le sac;* ou est-il vide et est-ce plutôt une allusion au dénûment d'un *seigneur de gousset vide?* Nous ne pouvons le deviner. Toujours est-il que le peuple du village appliquait, paraît-il, cette appellation de *Monseigneur de Monchivra* aux sots vaniteux, riches ou pauvres diables, qui ne manquèrent à aucun temps ni à aucun lieu. B. C. D.

Cet article était écrit quand j'ai remarqué au Musée de la porte de Hal, dans la collection des grès de Raeren, un vase N° 24, portant un médaillon pareil, mais sortant d'autre moule et d'autre fabrique, avec une inscription allemande qui généralise l'idée appliquée chez nous à un personnage particulier. Cette inscription signifie : « Je suis un héros, j'ai le sac et l'argent. Je suis toujours sans le sou, ainsi soit celui qui lira ceci. »

Je ne crois pas nécessaire de rien changer à ce que j'avais écrit.

Ce fait est un exemple nouveau à joindre à tous ceux qui précèdent. Ce médaillon se fabriquait en même temps à Raeren et à Bouffioulx.

Avec un très grand nombre de doubles.

MRA×435[1]. — Médaillon tout à fait artistique de 0m08 sur 0m07, portant en relief assez fort, dans un ovale central de 0m045 sur 0m03, un personnage allégorique ou historique. C'est un guerrier présenté de face, costumé à l'antique. Il a la main gauche posée sur la hanche et soutenant une légère draperie ou écharpe tombant de chaque côté de l'épaule. Il semble menacer quelqu'un d'une épée ou d'un

poignard qu'il tient levé de la main droite, et soulève en même temps ce côté de l'écharpe. Autour sont des plantes.

L'encadrement est remarquablement exécuté. C'est une belle imitation des cuirs artistiques du style renaissance flamande, qui ont été si fort à la mode au XVIe siècle. Il est composé de quatre losanges ornementés et de quatre mascarons entourés chacun d'un ovale orné, le tout relié par des lanières bien dessinées. B. C. D. Pl. I, fig. 3.

Ce même ornement était communément employé dans les divers centres de production de grès ornés et notamment à Siegbourg, à Raeren, etc. Nous en avons vu divers exemples dans les musées à Bruxelles, à Liège, à Trèves, etc.

Le vase N° 56, à la porte de Hal, offre une variété du même sujet, traité d'autre main. Le personnage est ici en position rétroversée de gauche à droite. Il tient donc son arme de la main gauche.

Nous avons vu au musée de Trèves sur des grès de Siegbourg (N^os G. 91, G. 94, etc.) ce médaillon de dessin et d'ornements semblables, mais traité plus largement et plus artistiquement que ceux de Bouffioulx et de Raeren. Le médaillon est plus grand et le personnage est tout à fait un personnage romain, même pour la figure : un gladiateur, semble-t-il.

Avec un grand nombre de doubles.

MRA^x436^1. — Médaillon de 0^m55 sur 0^m50, qui en renferme un autre moins grand, entouré d'une simple couronne de petites rosaces interpolées de petits cœurs. Au milieu se trouve un personnage tourné à gauche, assez élégant et assez bien fait, de même type d'habillement que MRA 437_1, coiffé d'un chapeau assez haut, à larges bords, fraise au cou,

pourpoint boutonné et culottes courtes. Du reste, nul accessoire, comme aux médaillons précédents. Ce personnage représente l'empereur avec le glaive élevé dans la main droite et le globe dans la main gauche. Les pieds sont accostés du millésime

15 89

tout à fait rétrograde. Ici, comme dans beaucoup de cas, l'artiste a gravé le modèle dessiné sans le retourner de droite à gauche. Pl. I, fig. 6.

Voilà encore un moule dû à un burin du cru au XVIe siècle. B C. D.

MRA^x436^3. — Cruche à large goulot couvert d'un cordon en spirale, de forme semblable à MRA^x475, ornée deux fois du médaillon précédent. Elle mesure 0^m21 de haut, dont 0^m07 pour le col, 0^m13 de large à la panse, 0^m09 sous le fond et 0^m07 au col. B. C. D.

MRA^x437^1. — Médaillon de 0^m07, analogue à MRA^x438, Pl. I, fig. 12. Le tour d'ornement est semblable à MRA^x435^1, pl. 1, fig. 3. Quant au personnage, il porte un costume différant un peu sur un point, celui de la culotte, qui est une imitation du haut de chausses bouffant à la cuisse. Les reliefs sont assez prononcés B. C. D. Pl. III, fig. 3.

Avec beaucoup de doubles.

MRA^x438,. — Médaillon de 0^m08 sur 0^m06 avec un ornement circulaire imité de MRA^x435^1, pl I, fig. 3, mais où les mascarons ont été remplacés par de petites rosaces à cinq pétales. Au centre, dans un ovale de 0^m035 sur 0^m050, se trouve un personnage tourné à droite, qui rappelle le seigneur de *Montchivra*, dont nous avons parlé en MRA^x434^1. Il a le chapeau à larges bords, le pourpoint boutonné, les man-

ches et les culottes bouffantes. Il porte le poing gauche sur la hanche et s'appuie à droite sur une lance; c'est un lansquenet. Il est accosté à gauche du millésime

1591

avec le 9 rétrograde.

L'exécution de ce médaillon est faite en reliefs très prononcés. C'est un des moules primitifs fabriqués à Bouffioulx. B. C. D. Pl. I, fig. 12.

MRA^{x}439^{1}. — Médaillon de 0^{m}08 sur 0^{m}07, bordé de jolis ornements en fleurons, croisettes et losanges de renaissance flamande. Au centre (0^{m}045 sur 0^{m}050), la même scène que MRA^{x}100^{1}, pl. I, fig. 8, mais traitée un peu différemment et plus soigneusement.

L'inscription est supprimée et les personnages sont modifiés. La danseuse, au repos, tient les deux poings sur les hanches. Sa coiffure est soignée, son *fourreau* des grandes fêtes est à corsage en cœur et orné sur le devant. Il est recouvert d'une espèce de pardessus ouvert d'autre étoffe. Le cavalier, qui s'évertue à sauter devant sa dame, le fait avec un véritable et sérieux entrain. Il a un chapeau à plumets sur la tête et tient les mains appuyées sur les reins pour ménager son haleine. Derrière lui se trouve un grand pot de bière qui l'attend. Comme costume, il porte la culotte bouffante et le pourpoint boutonné. Les personnages sont traités en reliefs très forts. C'est certainement un moule du cru. B. C. D. Pl. I, fig. 7.

Avec un très grand nombre de doubles.

MRA^{x}440^{1}. — Médaillon de même dimension que le dernier, sauf la guirlande de bordure, qui est moins large d'un

demi-centimètre et consiste en une simple chaînette formée d'anneaux allongés.

Les personnages sont aussi un homme et une femme de costumes semblables aux précédents; mais ici ils se parlent et ne dansent pas. Peut-être s'agit-il de l'invitation à la danse. Le *fourreau* de la danseuse est orné avec moins de luxe que dans la scène précédente. La pose du cavalier est naturelle, mais les deux têtes sont fort grosses. Les reliefs sont très prononcés. Ce médaillon et le suivant ne sont vraiment que des variétés l'un de l'autre. B. C. D.

MRA^{x}441^{1}. — Imitation du médaillon précédent (0^{m}07 sur 0^{m}06) avec quelques modifications dans l'habillement. La chaînette est formée d'espèces de pinces arrondies analogues à celles d'écrevisses (*forfices.*) Le *fourreau* de la femme est plus orné, le pourpoint du cavalier est devenu un veston serré à la taille par une ceinture, à moins que ce qui paraît être les pans de l'habit ne soit les bouffants de chausses à la François Ier. L'artiste a placé une fleur derrière le cavalier et à portée de sa main. Y a-t-il là une attention délicate et galante? Nous ne savons. Ce qui est certain, c'est que son ciseau a, sans façon aucune, gratifié la dame et surtout le cavalier d'une tête monstrueuse. Il lui a donné des moustaches en croc d'une longueur démesurée. Les reliefs sont très prononcés. B. C. D. Pl. I, fig. 10.

MRA^{x}442^{1}. — L'aigle impériale d'Autriche a deux têtes couronnées, dans un médaillon de dessin local d'un diamètre de 0^{m}06. Au-dessus des deux serres et remplissant les vides du médaillon, l'artiste a dessiné deux pots à fleurs. B. C. D. Pl. II, fig. 10.

Avec beaucoup de doubles.

MRA^{x}443^{1}. — Médaillon de 0^{m}06, renfermant un écu de forme fantaisiste, sans ornements ni cimier, ni lambrequins. Il porte deux jumelles en sautoir et chaque quartier est à une aigle éployée. Au-dessus se déroule un listel dont l'inscription est illisible. B. C. D. Pl. II, fig. 9.

Nous n'avons pas cherché à élucider ces armoiries. Nous avons seulement un souvenir. Au milieu d'un tas de pièces d'un liard et autres, trouvées dans le fond de l'ancien gué, aujourd'hui *Pont de Sambre*, à Châtelet, s'en trouvait une portant un écu semblable au nôtre ; seulement il était régulièrement écartelé, au lieu d'être divisé en quatre par un sautoir. L'inscription demi-frustre indiquait un prince-archiduc, et l'on attribuait cette pièce à un évêque de Liège. (?)

MRA^{x}444^{1}. — Médaillon de 0^{m}07, rempli par un chêne à cinq branches, glandé et feuillé de forme fantaisiste, portant sur la tige un petit écusson indéchiffrable surmonté d'une croix. Au pied de l'arbre est une croix travaillée. Le tout supporté par deux licornes.

La croix travaillée est formée d'une sorte de 4 en chiffre, avec la barre horizontale recroisettée et le pied fiché dans le sommet d'un A enlacé avec un M majuscule. B. C. D. Pl. I, fig. 5.

Cette espèce de monogramme de *Marie* rappelle la marque de fabrique de Menneken et celle qui fut trouvée à Mons sur une pierre de taille et que nous avons décrite p. 25 de notre 2e *Rapport*. Au XVIe siècle, plusieurs échevins de Bouffioulx avaient chargé d'un monogramme presque identique leur armoirie scabinale et leur cachet. Tel fut *Jehan le*

Marchier, en 1515, *Jehan de Nette*, en 1528 (acte du 13 février), et d'autres (1).

C'était d'un genre de marque fort usité partout à cette époque.

Avec un très grand nombre de doubles.

MRA^{x}444^{2}. — Partie de vase de grandeur et de forme identiques à MRA^{x}472 et portant deux fois l'écusson précédent. B. C. D.

MRA^{x}445^{1}. — Médaillon de 0^{m}065 sur 0^{m}055, rempli par un cuir de style renaissance flamande, de très bon dessin, employé souvent par les artistes divers de l'époque (2), et fort semblable au médaillon portant le perron liégeois qui accompagnait l'écu de Maeseyck sur le vase à trois anses décrit par M. Schuermans dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* 1879, p. 261, pl. IV, fig. 7, et pl. III, fig. 5. Au milieu se trouve un espace vide cordiforme surmonté d'une couronne où sont représentés : à dextre un quartier de lune et à sénestre une étoile à 6 rais, qui représente probablement le soleil. A la partie inférieure de l'étoile est un 8 (ou un 3) en chiffre, qui doit être une marque de numérotage de moule.

Vers le bord, à droite et à gauche, sont les caractères :

1	5
8	4
I	B

(1) Renseignement dû à M. Ol. Gille, qui m'a fait voir les pièces.

(2) V. *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas*, par J. J. Van Ysendyck, lettre C, pl. 5 (1595), pl. 12; lettre E, pl. 11 (1558-1598) et *passim*.

C'est le millésime 1584, avec la marque de Jean Bertrand, qui était maître potier à Bouffioulx à cette époque.

Cette marque artistique d'un maître potier de Bouffioulx avec un millésime est d'accord avec les archives publiées par M. Kaisin dans notre mémoire précédent. Elles nous apprennent que Jean Bertrand était à la fin du XVIe siècle un des fabricants principaux du franc métier, puisqu'il en fut le maître gouverneur. B. C. D Pl. II, fig. 7.

Le vase de Raeren N° 223, à l'exposition de l'art ancien à Liège, et un vase de Siegbourg, que nous avons vus, offraient un médaillon dont le tour était un cuir presque identique au nôtre ; le reste était différent.

MRA^x448^1. — Imitation lointaine du médaillon MRA_x447^1, mesurant 0^m075 sur 0^m065, avec application à une autre scène. C'est un ovale rempli à l'excès d'ornements serrés, de feuillages, de fleurs, etc. La forme de l'arbre a été modifiée, la figure du serpent est devenue une tête d'ange ailée ; Adam et Eve sont remplacés par deux guerriers portant chacun un glaive qu'ils semblent diriger l'un contre l'autre Y a-t-il une idée dans cette image de combat? S'agirait-il de l'antagonisme des principes du bien et du mal? Toujours est-il que la scène prête à cette interprétation. C'est une œuvre de style local.

La scène du paradis terrestre fut souvent traitée par les artistes décorateurs de toutes les époques et surtout de la renaissance flamande. Nous l'avons vue sur des grès de diverses provenances, sur des dinanderies, etc. B. C. D. Pl. II, fig. 11.

Avec un grand nombre de doubles.

MRA^x450_1. — Médaillon arrondi de 0^m05, de style local,

formé d'une couronne d'épines renfermant un pélican avec ses petits. Le col de l'oiseau fait un cercle où se trouve le chiffre du Christ :

IHS.

L'exécution de cette œuvre est fort bonne. Le relief assez fort. B. C. D. Pl. II, fig. 12.

Le pélican fut un sujet d'ornements favoris à beaucoup de fabriques de grès. Tous les graveurs d'ornements de renaissance flamande employaient ce motif (1).

MRA^x451^1. — Médaillon de 0^m06, renfermant, au milieu d'une bordure de jolis ornements semblables à MRA^x439^1, pl. I, fig. 7, une belle tête expressive d'empereur, à la barbe divisée en deux et à longues moustaches, fort bien traitée en forts reliefs. Elle porte la couronne impériale de Charlemagne. En dessous on lit le millésime :

15 90

avec le 9 rétrograde. B. C. D. Pl. I, fig. 11. V. MRA^x452^1 et MRA^x559.

La tête de Charlemagne resta populaire pendant longtemps et servit souvent de motifs d'ornementation. On prend quelquefois cette tête pour celle du Christ.

Avec beaucoup de doubles.

MRA^x452^1. — Médaillon de 0^m06 sur 0^m07, portant au milieu, dans un encadrement cordiforme, la même tête que MRA^x451^1, pl. I, fig. 11. Au-dessus une tête d'ange ailée; aux deux côtés, deux personnages nus. C'est une œuvre locale. V. MRA^x451^1 et MRA^x559. B. C. D. Pl. II, fig. 8.

Avec beaucoup de doubles.

---

(1) V. *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas*, par J.-J. Van Ysendyck, lettre T, pl. 7 (1642) et *passim*.

MRA^{x}453^{1}. — Médaillon rond de 0^{m}06 renfermant une face joufflue, à barbe et à moustaches. Ce tesson est remarquable par sa teinte noire lustrée. B. C. D. Pl. III, fig. 8.

MRA^{x}454^{1}. — Médaillon rond de 0^{m}06 entouré d'une bordure d'ornementation semblable à MRA^{x}435^{1}, pl. I, fig. 5, mais plus petite et moins compliquée. Au milieu, dans un espace en forme d'ellipse ou plutôt un fuseau ventru, est dessinée une croix de Malte agrémentée. C'est une œuvre joliment exécutée. B. C. D. Pl. II, fig. 5.

MRA^{x}455^{1}. — Médaillon de 0^{m}070 sur 0^{m}055, rempli par un arbre fantastique, entouré d'arabesques et d'autres ornements foliacés, de dessin bien réussi. B. C. D. Pl. I, fig, 4.

Avec plusieurs doubles.

MRA^{x}456^{1}. — Médaillon de 0^{m}08 sur 0^{m}07 offrant, au centre d'une jolie bordure de feuillage, un second médaillon de 0^{m}05 sur 0^{m}04, rempli par une arborescence compliquée, accostée par deux personnages. Nos spécimens étant incomplets, nous ne pouvons donner plus de détails descriptifs. C'est un joli médaillon d'un artiste du cru, portant à l'exergue le millésime :

1580.

B. C. D. Pl. III, fig. 2.

MRA^{x}457^{1}. — Personnification du soleil entouré de ses rayons au centre d'un losange de 0^{m}09 sur 0^{m}05. B. C. D. Pl. III, fig. 9.

Avec beaucoup de doubles.

MRA^{x}461^{1}. — Image d'une Notre-Dame dans un cadre de 0^{m}06 de large, formé de rameaux fleuronnés et recourbés en rinceaux. Elle est debout, portant l'enfant Jésus. Elle est

vêtue d'une longue robe ornée et est enveloppée d'une auréole de gloire formée de flammèches plutôt que de rayons. Une bannière échancrée, ou mieux une banderole, flotte au-dessus de sa tête. L'arc est sous ses pieds, conformément aux textes des Livres saints. B. C. D. Pl. III, fig. 13.

Je me plais à voir en cette image la représentation d'une des madones populaires dans notre arrondissement, où surtout anciennement on réclamait à tout bout de champ la *bonne Notre-Dame de Walcourt* ou la *bonne Notre-Dame de Hal*. A moins que ce ne soit *Notre-Dame de Bonne-Espérance*, qui jouissait aussi à cette époque de la confiance du peuple. Un détail semble même l'indiquer, c'est l'exubérance des seins peu voilés, détails que l'on remarque souvent, comme signe de secours nourriciers, dans les images de *Notre-Dame auxiliatrice* et notamment dans la statue de Notre-Dame de Bonne-Espérance.

Avec des doubles.

MRA^{x}466^{1}. — Pot brun de bonne forme, haut de 0^{m}20, 0^{m}07 pour le col, 0^{m}11 pour la panse et 0^{m}03 pour le pied; large de 0^{m}07 au col, 0^{m}09 à la base et 0^{m}15 à la panse, pl. III, fig. 12.

Il porte deux médaillons MRA^{x}458^{1}, pl. I, fig. 12. B. C. D.

MRA^{x}469^{1}. – Pot de forme voisine de MRA^{x}476; mais plus élevé et piriforme. Il mesure 0^{m}25 de haut, dont 0^{m}12 pour la panse, 0^{m}07 pour le col et 0^{m}04 pour le pied. La panse est large de 0^{m}14, le col de 0^{m}075, le pied de 0^{m}08, pl. III, fig. 6. La panse porte un médaillon MRA^{x}455, pl. I, fig. 3, entre deux médaillons MRA^{x}452^{1}, pl. I, fig. 1. B. C. D.

MRA 474^{1}. — Pot gris de même contenance et de même

forme que MRA^{x}466. Le col en est brisé et la panse porte trois fois le médaillon MRA^{x}452[1], pl I. fig. 1. B. C. D.

MRA^{x}503[1]. — Belle rosace de 0^{m}06, composée d'une rose centrale à 7 folioles, avec interfoliation d'un cercle de perles, d'un autre cercle de onze feuilles elliptiques interfoliées d'autant de cœurs et cerclé d'un nouveau chapelet de perles. B. C. D. Pl. II, fig. 1.

Avec un grand nombre de doubles.

MRA^{x}504[1]. — Rosace du même genre et de mêmes dimensions, mais plus simple. Les folioles du centre ne sont que quatre et les externes huit. Les cœurs sont devenus une espèce de crochets en forme d'ancres. B. C. D. Pl. II, fig. 2.

MRA^{x}505[1]. — Jolie variété de la rosace MRA^{x}503, pl. II, fig. 1, avec les folioles et les cœurs plus grands. Elle est plus grande elle-même et d'un diamètre de 0^{m}10. B. C. D. Pl. III; fig. 10.

MRA^{x}506[1]. — Jolie rosace de 0^{m}07 formée d'une rosette centrale à cinq folioles avec interfoliation, puis quatorze autres folioles aussi avec interfoliation, un rond de perles et onze épis couchés perpendiculairement au diamètre et enfermés dans une série d'ovales. B. C. D. Pl. II, fig. 3.

MRA^{x}507[1]. — Rosace de 0^{m}07, composée d'une grande marguerite à huit pétales, dont quatre courbes, et d'une rosette de quatre folioles interfoliées au centre.

C'est un morceau de la panse d'une très grande gourde brune ornée. B. C. D. Pl. II, fig. 4.

MRA^{x}539[1]. — Médaillon en ellipse, mesurant 0^{m}09 sur 0^{m}05 et bordé par un chapelet de perles. Il offre dans la moitié supérieure l'aigle à 2 têtes sommée de la couronne

impériale et supportée par deux lions mal faits. La partie inférieure porte une tête entourée d'arabesques. B. C. D. Pl. III, fig. 5.

C'est la tête de Charlemagne surmontée des armoiries impériales. V. MRA^{x}451 et MRA^{x}452^{1}.

MRA^{x}540^{1}. — Portion de vase avec le médaillon MRA^{x}439^{1}, pl. I, fig. 7, et l'écusson MRA^{x}444^{1}, pl. I, fig. 5, B. C. D.

MRA^{x}566^{1}. — Petit médaillon bien fait, entouré de feuillages contournés en rinceaux mesurant 0^{m}06 sur 0^{m}05. Le motif du milieu est une petite tête d'ange ailée et couronnée. B. B. B. Pl. II, fig. 6.

MRA^{x}578^{1}. — Partie de médaillon bien fait, de 0^{m}07 au moins, entouré de feuillages et renfermant un personnage de face, coiffé d'un chapeau à larges bords, le poing gauche à la hanche, accosté à senestre d'une plante de fleurs et appuyant la main dextre sur une hallebarde. Aux deux côtés de la tête :

M. L. G.

et à la hauteur du coude :

GASPOR

Le D est rétrograde. Le mot *Gaspard* se prononce encore aujourd'hui *Gaspôr* dans le patois de Bouffioulx. B. C. D. Pl. III, fig. 7.

MRA^{x}578^{2}. — Idem moins complet. B. C. D.

Avec beaucoup de doubles.

MRA^{x}600^{1}. — Vase gris, presque complet, de forme artistique, de grandes dimensions, haut d'environ 0^{m}40; cylindro-sphérique, c'est-à-dire à panse portant, au-dessus d'une ceinture de personnages, une gorge large de 0^{m}04 en

coupe très gracieuse, surmontée elle-même d'un épaulement fort orné. Le goulot, haut de 0m09 et large de 0m07, est couvert d'une suite de cordons enroulés.

La ceinture, divisée en compartiments par des arcades qui reposent sur des pilastres en forme de cariatides de style renaissance flamande, représente une danse de paysans dont les personnages sont hauts de 0m33. C'est le sujet imité d'Aldegrever (1) et traité si communément un peu partout, à Bouffioulx, à Siegbourg, etc., et surtout à Raeren au XVIe et au XVIIe siècles. Il est ici, quant aux détails, d'un type différent de tout ce que renferme le Musée de Bruxelles et de tout ce que nous avons vu ailleurs.

Les personnages sont généralement bien modelés, quoiqu'il ne s'agisse que d'un vase de rebut.

L'inscription est en partie mal venue ou effacée au four. On peut lire encore :

. . . . MVS : DAPR : BLAS . . . . . WEREN : SEI : RASEN :
SPRICHT : BASTOR : ICH : VERDANS : . . . . .

et, intercallé entre les danseurs, le millésime :

1 5 9 5

avec le 9 rétrograde. Cette date est répétée deux fois, parce que le moule d'ornementation de la ceinture étant trop court pour la dimension de la panse, il fallut en recommencer une deuxième fois l'empreinte pour compléter le tour d'un pot. B. C. D.

Ce vase fut trouvé à Bouffioulx, dans le four démoli par

---

(1) Aldegrever était un artiste de Heidelberg et non de Cologne, comme on l'a cru. Au commencement de la renaissance, époque de cet artiste, l'art était tout à fait nul à Cologne, mais à Heidelberg, il était, au contraire, très florissant et très prospère.

M. Crame-Delpire, à la hauteur de la deuxième sole dont nous avons parlé, étage de ce four qui correspond, comme nous l'avons expliqué, à la fin du XVIe siècle et à la première époque du grès orné.

Dans ce four et dans ceux de M. Bertrand-Bolle et autres de Bouffioulx, et dans diverses fouilles de Châtelet, nous avons trouvé grand nombre de pièces portant des danses de paysans, de types et de *moules différant* souvent entre eux et différant toujours par les détails des pièces étrangères que nous connaissons. On a trouvé la même chose pour Siegbourg.

Raeren n'avait donc pas le monopole des danses de paysans, même au XVIe siècle. Seulement elle en fournissait beaucoup.

Avec grand nombre de doubles.

MRA 600². — Partie d'un vase pareil en poterie brune, avec la même ornementation, mais venant d'une autre fabrique et sortant d'un autre moule. On y peut lire encore :

. . . . DAP . . . . . RICHT : BASTOR : . . . . .

B. B. B.

Avec beaucoup de doubles gris et bruns.

MRA 600⁵. — Idem sortant de même moule que le précédent. On y peut lire :

. . . . . WEREN : SEI : RASEI : SPRICHT : . . . . .

Le mot *sp ricte* est scindé en deux par une lacune dont la cause est intéressante. L'ouvrier s'est servi d'un moule brisé et le raccordement a été imparfait. B. B. B.

MRA 600¹. — Idem de pâte grise, de même moule que le précédent. On y lit la même partie d'inscription. B. B. B.

MRA^{x}600^{5}. — Idem en pâte brune. B. B. B.

MRA^{x}600^{6}. — Idem en pâte brune On y lit la même partie d'inscription que sur MRA^{x}600^{5}. B. B B.

MRA^{x}601^{1}. — Portion de la ceinture d'un vase gris cylindro-sphérique de même forme que les précédents, portant une danse de paysans d'un type et de poses qui diffèrent complètement de ceux dont nous venons de nous occuper. Les personnages mesurent 0^{m}042 et les poses sont tout à fait différentes. B. B. B.

MRA^{x}604^{1}. — Médaillon de 0^{m}03 sur 0^{m}05 entouré d'une ornementation presque identique à celle de MRA^{x}578^{1}, pl. III, fig. 7. Il renferme un personnage debout, le chapeau à la main gauche. La partie surpérieure manque. B. C. D.

PLANCHE I

Nos des figures.	MARQUE DES OBJETS.	MESURE DES OBJETS.	RENVOI aux pages du texte.	ESPÈCE DE GRÈS.
1	MRA×432¹	0m09 sur 0m08	167	
2	MRA×433¹	0m065	167	
3	MRA×435¹	0m080 sur 0m070	170	
4	MRA×455¹	0m070 sur 0m055	179	
5	MRA×444¹	0m070	175	
6	MRA×436¹	0m055 sur 0m050	171	Brun plus ou moins pâle ou gris-blan
7	MRA×439¹	0m080 sur 0m070	173	non émaillé, orné de médaillons e
8	MRA×100¹	0m070 sur 0m065	165	relief.
9	MRA×434¹	0m085 sur 0m070	168	
10	MRA×441¹	0m070 sur 0m060	174	
11	MRA×451¹	0m060	178	
12	MRA×438¹	0m080 sur 0m060	172	

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

PLANCHE II

MARQUE DES OBJETS.	MESURE DES OBJETS.	RENVOI aux pages du texte.	ESPÈCE DE GRÈS.
MRA×503[1]	0m060	181	
MRA×504[1]	0m060	181	
MRA×506[1]	0m070	181	
MRA×507[1]	0m070	181	
MRA×454[1]	0m060	179	Brun plus ou moins pâle ou gris-blanc non émaillé, orné de médaillons en relief.
MRA×566[1]	0m060 sur 0m050	182	
MRA×445[1]	0m065 sur 0m055	176	
MRA×452[1]	0m070 sur 0m060	178	
MRA×443[1]	0m060	175	
MRA×442[1]	0m060	174	
MRA×448[1]	0m075 sur 0m065	177	
MRA×450[1]	0m050	178	

PLANCHE III

Nos des figures.	MARQUE DES OBJETS.	MESURE DES OBJETS.	RENVOI aux pages du texte.	ESPÈCE DE GRÈS.
1	MRA x 430 1	0m08 sur 0m05	166	
2	MRA x 456 1	0m08 sur 0m07	179	
3	MRA x 437 1	0m07	172	
4	MRA x 231 1	0m55 sur 0m60	166	
5	MRA x 539 1	0m09 sur 0m05	181	
6	MRA x 469 1	0m23 sur 0m12	180	Brun plus ou moins pâle ou gris-blanc non émaillé, orné de médaillons en relief.
7	MRA x 578 1	0m07	182	
8	MRA x 453 1	0m06	179	
9	MRA x 457 1	0m09 sur 0m05	179	
10	MRA x 505	0m10	181	
11	MRA x 275	0m09 sur 0m07	164	
12	MRA x 466 1	0m340 sur 0m225	180	
13	MRA x 461 1	0m06	180	

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13

ACCROISSEMENTS

DU

MUSÉE DE BRUXELLES.

Peinture de l'ancienne école de Bruges. — Diptyque de Lambert Lombard. — Collection de dessins de ce maître. — Examen d'une revendication faite au nom de Pierre Coeck d'Alost. — Seul tableau connu de Tobie Verhaeght, premier maître de Rubens.

Le Musée s'est enrichi d'un précieux petit panneau de l'ancienne école de Bruges, qu'on pourrait attribuer à Memling et qui, s'il n'est pas de ce maître, doit être l'œuvre d'un de ses plus habiles imitateurs. On sait combien les tableaux du commencement du quinzième siècle sont rares La plupart de ceux qu'on appelle improprement gothiques sont de la fin de ce même siècle ou du commencement du seizième. C'est une véritable bonne fortune de pouvoir mettre aujourd'hui la main sur une peinture portant l'empreinte de la tradition des primitifs flamands. Le Musée a eu cette bonne fortune.

Le panneau mignon dont nous parlons a pour sujet un moine de l'ordre de Saint-François en adoration devant la sainte Famille. Sainte Anne est assise, au centre de la composition, sur un petit mur recouvert de gazon : robe rouge,

manteau violet, guimpe blanche, grand capuchon blanc recouvrant un bonnet tuyauté ; la main droite appuyée sur la poitrine ; tenant sur ses genoux l'enfant Jésus. La Vierge (robe bleue et manteau de la même couleur, bordé d'une broderie d'or) est assise à terre, à la droite de sainte Anne soutenant l'enfant Jésus ; à côté de la Vierge, sur le petit mur gazonné, un livre de prière ouvert. A la gauche du groupe des saints personnages, un moine franciscain agenouillé, les mains jointes. Fond de paysage : à gauche des roches grisâtres couvertes d'une mousse jaune et surmontées d'arbres ; au fond, vers le milieu, la vue d'un village avec le clocher de l'église, et au delà, des collines noyées dans les vapeurs bleues de l'horizon ; à droite, des monticules garnis d'arbres.

Le type de la figure de sainte Anne est charmant ; en le traçant, le peintre s'est évidemment inspiré de la nature ; la mère de la Vierge est une femme jeune encore, ayant une remarquable expression de douceur et de bonté. Sa pittoresque coiffure est celle des matrones de l'époque. La figure de la Vierge est conforme au type traditionnel de la mère du Sauveur dans l'école de Bruges ; ce sont les mêmes traits délicats empreints d'un caractère de candeur et de sérénité, les mêmes mèches blondes ramenées sur la poitrine. Ces deux figures sont charmantes ; mais il en est une troisième qui les surpasse de beaucoup : c'est celle du moine agenouillé. Il n'y a ici ni tradition, ni convention. Le peintre s'est fait l'observateur attentif et l'interprète scrupuleux de la nature. Il n'a pas représenté le premier moine venu, mais celui qui a posé devant lui et dont il a tracé un portrait d'une vérité saisissante. Ce moine est jeune ; les traits du visage

sont beaux, amaigris par les austérités de la vie monastique ; il serait impossible de mieux exprimer la dévotion, non seulement par la physionomie, mais par l'attitude. Ce n'est pas la dévotion banale qu'on observe chez les personnes ayant une longue habitude des pratiques de piété ; c'est la dévotion ardente d'un homme jeune, qui en est encore aux combats contre les sentiments mondains et qui met dans la prière la passion qu'il ne lui est permis d'apporter à l'accomplissement d'aucun autre acte de la vie. Cette figure est un chef-d'œuvre de sentiment, d'expression, de nature. On a dit avec raison que les maîtres primitifs étaient des naturalistes, mais ils l'étaient sans le savoir, ce qui est la bonne façon de l'être : très différents de ceux de nos jours, ils ne plaçaient pas l'étude scrupuleuse de la forme au nombre des choses inutiles ou même nuisibles. Dans le tableau dont nous parlons, les têtes sont finement modelées ; les mains sont dessinées admirablement ; les étoffes ont de la souplesse ; l'exécution est, dans toutes les parties, précieuse sans sécheresse ; le paysage, enfin, est traité avec un profond sentiment de la nature. Ce n'est pas un de ces fonds accidentés qui terminaient la plupart des tableaux de l'époque et que les peintres s'empruntaient les uns aux autres ; c'est la campagne flamande bien vue et fidèlement rendue.

Un diptyque intéressant de Lambert Lombard donne un pendant à la *Cène* du maître liégeois que possédait notre galerie nationale. Il provient de la collection du roi de Hollande Guillaume II. M. Nieuwenhuys l'a décrit, au n° 45, dans le catalogue de cette collection, sous le titre des *Fléaux de Dieu*, se bornant à indiquer sommairement et vaguement les sujets des deux compositions. Nous devons

avouer que les épisodes représentés sur le panneau de gauche ne sont pas d'une interprétation facile. Voici ce que l'on y voit : au premier plan, une barque échouée près du rivage et en partie submergée, aux débris de laquelle s'attache un matelot. Au bord de la rive, un personnage, vêtu d'une tunique verte et d'un manteau rouge, l'épée au côté, les mains croisées sur la poitrine et les yeux levés au ciel, semble remercier Dieu d'avoir permis qu'il échappât au naufrage. Plus loin, le même personnage est représenté baissé, tenant un poisson qu'il vient d'éventrer et des entrailles duquel s'échappent des pièces d'or. Dans le fond, la mer sillonnée de navires et l'entrée d'un port. Au sommet, un ange plane dans les airs, tenant de la main droite une croix de procession et montrant, de la gauche, la terre au personnage debout au premier plan. L'iconographie chrétienne ne nous fournit aucun renseignement sur les deux épisodes représentés dans ce tableau. Quel est ce personnage, sauvé d'un naufrage, qui trouve de l'or dans le ventre d'un poisson ? Nous ne sommes point parvenus à le découvrir. Ce n'est pas là une des traditions dont s'inspiraient les maîtres primitifs et qu'ils mettaient en action. On est étonné de voir Lambert Lombard, qui est un peintre de la Renaissance, n'ayant rien conservé de la naïveté des maîtres de l'époque antérieure, grand admirateur de l'antiquité qu'il est allé étudier à Rome, et de l'art italien du seizième siècle, ait rapproché dans le même cadre deux actions auxquelles participe le même personnage, représenté en double à des plans différents. On ne commettait plus guère, de son temps, de ces infractions à la règle de l'unité d'action que les artistes de la période dite gothique ne se faisaient pas faute d'enfreindre.

En revanche, l'expression et le mouvement du matelot qui s'accroche aux débris du navire, attestent que le peintre est entré dans les idées modernes.

L'explication du sujet représenté dans le panneau de droite est facile à donner : c'est la procession faite à Rome, par le pape Grégoire-le-Grand, pour obtenir du ciel la cessation de la peste. Au premier plan sont étendus à terre et paraissant mourants deux hommes, dont l'un a la figure et le costume du naufragé de l'autre tableau ; au second plan, des ouvriers, coiffés de turbans, portent sur une civière un cercueil recouvert d'un drap rouge. Au troisième plan, la procession se dirigeant vers la gauche ; au milieu marche saint Grégoire, revêtu des habits pontificaux, coiffé de la tiare, portant l'image de la Vierge, qui passe pour avoir été peinte par saint Luc. A gauche est le temple, dont une partie seulement est visible ; plus loin, un cimetière, où des ouvriers sont occupés à creuser des fosses pour des cercueils déposés sur le sol ; à droite, la tour Saint-Ange, au sommet de laquelle on voit l'ange remettant l'épée au fourreau, ce qui signifie, suivant la tradition, que le fléau va cesser. Au fond, le Tibre et les collines romaines. Dans les airs plane un ange, les mains jointes. Il y a encore une énigme dans cette composition, c'est la présence, au premier plan, du personnage qui figure deux fois dans l'autre partie du diptyque et que nous retrouvons parmi les pestiférés, au premier plan. Il y a là plus qu'une simple analogie de type et de costume, il y a une intention manifeste de mettre en scène l'acteur précédent du drame pieux. Le peintre a certainement suivi une tradition, mais laquelle ? Ce n'est certainement pas une de celles dont s'inspiraient les artistes du quinzième et du

seizième siècle, qui n'inventaient pas leurs sujets, mais se bornaient à reproduire des épisodes empruntés à un répertoire que connaissent tous ceux dont l'attention a été fixée sur les œuvres picturales de cette époque.

Comme peinture, ce diptyque a une incontestable valeur. Les figures sont bien dessinées, les têtes sont expressives et très bien modelées ; leurs ajustements sont traités avec beaucoup d'habileté ; le coloris est lumineux et chaud. L'épisode de la procession, dans le tableau de la peste à Rome, offre des dispositions remarquables comme entente de l'effet pittoresque. On y voit un art de composer supérieur à celui des maîtres primitifs. Sous ce rapport, l'art est en progrès. L'attitude de saint Grégoire portant l'image miraculeuse de la Vierge a de la grandeur et de la simplicité ; il y a des figures charmantes, pleines de naturel et d'une facture excellente dans les groupes de prêtres précédant et suivant le pape. Enfin, il serait difficile de mieux exprimer la souffrance que ne le fait le personnage étendu au premier plan.

Le diptyque de Lambert Lombard a fait, comme nous venons de le dire, partie de la galerie du roi de Hollande Guillaume II; dans la même collection se trouvaient deux autres compositions du même maître : *Une Vision*, sujet allégorique, et le *Passage de la Mer Rouge*, qui ont paru ensuite à la vente Schneider (1875), où il eût été désirable que le Musée de Bruxelles en fît l'acquisition.

A une crédulité naïve a succédé un scepticisme souvent exagéré, lorsqu'il s'agit de déterminer l'attribution d'un tableau ancien dont la généalogie n'est pas établie au moyen de preuves authentiques. Peut-être demandera-t-on sur quels témoignages on s'est fondé pour donner à Lambert Lom-

bard les tableaux qui viennent d'être décrits. Des témoignages formels, décisifs, il n'y en a pas, nous sommes forcé d'en convenir : les panneaux du diptyque ne sont pas signés, mais on sait combien peu de maîtres de cette époque marquaient leurs œuvres de leur nom ; il n'existe pas de compte où ils soient mentionnés, ni aucune trace écrite de la commande qui en aurait été faite à Lambert Lombard. D'une autre part, les peintures authentiques du maître sont trop rares pour qu'on puisse procéder par comparaison en rapprochant les œuvres douteuses d'un type certain. Encore n'est-ce pas assez de dire que les œuvres incontestables de Lombard sont rares. Il n'y en a pas une seule qui se présente avec une généalogie en règle. Pour les tableaux du maître qui existaient autrefois dans les églises de Liège, il y avait une tradition ; que sont-ils devenus ? Lambert Lombard ne signait pas ses œuvres de peinture, ce qui de sa part est étrange, car il mettait souvent son nom et une date au bas de dessins de peu d'importance. Dans les richissimes collections de la maison d'Arenberg se trouve un précieux volume renfermant des centaines de dessins de Lambert Lombard, dont la communication nous a été gracieusement accordée et que nous avons examiné avec le plus vif intérêt. Ce sont des projets de compositions ; des études de figures en mouvement et de draperies ; des reproductions de statues, de bas-reliefs et de fragments de statues antiques ; des paysages, etc. Quelques-unes des compositions reproduisent des scènes de la Bible et du Nouveau Testament : Adam et Ève chassés du paradis terrestre, imitation ou réminiscence de Raphaël ; David tranchant la tête de Goliath ; une *Adoration des Bergers*, ceux-ci offrant à la sainte Famille des présents, tels que des

œufs, des fruits, un chevreau, etc. ; le Repos de Jésus-Christ chez Simon le Pharisien ; la Madeleine prosternée aux pieds de Jésus-Christ ; la Vierge entourée des saintes femmes en larmes et tenant sur les genoux le corps de son fils mort ; la *Flagellation*, singulière composition où un prêtre et un évêque sont en adoration devant le divin martyr ; des figures-études pour une composition du Christ descendu de la croix, dont quelques-unes sont nues, suivant la méthode de certains maîtres italiens, Raphaël entre autres, qui dessinaient d'abord ainsi les figures qu'ils drapaient ensuite ; saint Thomas, auquel un ange apporte la ceinture de la Vierge pour le consoler de la mésaventure qui, d'après la légende, lui a fait manquer les funérailles de la mère du Sauveur ; sainte Cécile tenant des deux mains l'orgue renversé, réminiscence de Raphaël. Parmi les sujets mythologiques et allégoriques : Apollon jouant de la lyre, le *Jugement de Pâris ;* une Fête du printemps avec l'inscription *Delectabile veris tempus*, de la main du maître ; Hercule, les épaules couvertes de la peau du lion, animé par la colère et décochant une flèche, sans doute au ravisseur de Déjanire, figure d'une grande allure ; la *Charité*, charmante jeune femme avec des enfants, étude pour la pièce faisant partie de la série des vertus gravée en 1557 ; un des dessins signés en toutes lettres par Lambert Lombard. — Parmi les sujets divers : des combats dans la manière de Michel-Ange ; des groupes de lutteurs superbes de mouvement ; une tête de vieillard certainement dessinée d'après nature et d'un très beau caractère ; des femmes au bain, composition sinon copiée, du moins imitée d'Hans Sebald Beham ; des enfants jouant à la crosse et à la toupie ; sur une même feuille trois études pour une figure

agenouillée dans l'attitude de la prière ; des études de raccourcis dans lesquelles on voit que l'artiste s'est posé des problèmes difficiles, mais non au-dessus de sa science de dessinateur. Beaucoup de ces dessins sont signés, soit en toutes lettres, *Lambertus Lombard* ou *Lambertus Lombard inventor;* soit en abrégé : *Lamb. Lomb.;* soit des initiales *L. L.* Les dessins sont à la plume, beaucoup lavés d'encre de Chine ; quelques-uns à la sanguine.

Une chose qu'on trouverait bizarre, si l'on ne savait pas qu'elle était conforme aux idées du temps, c'est que si l'on distingue dans les dessins de Lambert Lombard de nombreux témoignages de la science et de l'habileté technique du maître, on n'y voit guère d'études d'après nature, ou du moins aucun de ces épisodes de la vie familière qui s'offrent à chaque pas aux yeux d'un artiste observateur. Veut-il représenter des enfants jouant à la crosse et à la toupie (tel est le sujet de l'un de ses dessins, comme on l'a vu plus haut), ce ne sont pas des gamins pris sur le fait, dans la rue, qu'il met en scène, ce sont de petits génies mythologiques, aux ailes près ; des enfants comme les peintres en représentaient dans les bacchanales, comme notre sculpteur François Du Quesnoi en a modelé plus tard en s'inspirant de la fameuse ronde du Titien qu'il étudia avec Nicolas Poussin à la villa Ludovisi. L'observation attentive de la nature n'était pas dans les habitudes des artistes de cette époque. Nos peintres, qui allaient en Italie s'imprégner de traditions contraires au génie flamand, oubliaient, s'ils ne l'ignoraient pas, qu'un des plus grands maîtres de l'école florentine, Léonard de Vinci, recommandait par-dessus tout aux artistes d'avoir constamment sur eux un carnet pour noter toutes les attitudes, toutes

les expressions offertes par les hommes en action, dans toutes les circonstances de la vie familière, afin de s'en servir, dans des cas analogues, pour leurs compositions.

Lambert Lombard, qui était plus dessinateur que peintre, faisait volontiers des modèles pour les peintres verriers, pour les orfèvres et pour les sculpteurs. Toutefois, bien qu'il ait employé beaucoup de temps à ces différents genres de travaux, il a certainement produit des œuvres de peinture, ainsi que nous l'avons dit plus haut; mais on a vu aussi qu'il n'en restait que des traces historiques. Les gravures assez nombreuses qui reproduisent ses compositions ne fournissent aucun renseignement à cet égard, attendu que s'il y est désigné comme inventeur, rien ne dit que ces planches soient exécutées d'après des peintures plutôt que d'après des dessins. M. Helbig cite dans son *Histoire de la peinture au pays de Liège* plusieurs tableaux attribués à Lambert Lombard. Ils sont au nombre de douze. De ceux qu'il mentionne, quelques-uns ont été vus dernièrement à l'exposition rétrospective de Liège. Ils étaient si différents de style et de manière, et généralement, il faut le dire, si médiocres, qu'il n'y avait pas apparence qu'on fût en présence d'œuvres du maître. M. Helbig a omis la mention de plusieurs tableaux attribués à Lambert Lombard, notamment une *Vierge avec l'Enfant Jésus* au musée de Berlin, une *Adoration des Mages* dans la galerie du Belvédère, à Vienne. Il y a, dans la Pinacothèque de Munich une *Pieta* qui, jusque dans ces derniers temps, était attribuée à Lambert Lombard. C'est une œuvre du plus grand caractère et qui ne pouvait que faire infiniment d'honneur au peintre liégeois. Cette attribution, consacrée par la tradition, a disparu du catalogue,

dont la dernière édition décrit de la manière suivante le tableau en question, rangé parmi les productions anonymes : « Ecole des Pays-Bas sous l'influence de l'Italie du temps de 1550. — Une Piété : sainte Marie, représentée jusqu'aux genoux, tient, pénétrée de douleur, le corps de son fils divin sur ses genoux. — Une semblable représentation se trouve dans la galerie de tableaux de la ville de Bamberg. Dans le Cabinet des estampes à Dresde, il y a un dessin avec le même objet où l'on a ajouté à terre la couronne d'épines et les clous, et avec l'inscription : « *Massys* 1530 », qui laisse à en douter. » Il faut encore mentionner un portrait du Musée d'Anvers inscrit sous le nom de : *Susterman (Lambert), connu sous le nom de Lambert Lombard;* fausse indication qui continue l'ancienne confusion établie entre Lambert Lombard et Suavius, dont on avait fait un seul et même artiste.

Avant l'acquisition du diptyque dit des *Calamités humaines*, le Musée de Bruxelles avait une *Cène* de petite dimension inscrite sous le nom de Lambert Lombard et qui pouvait servir de point de comparaison pour contrôler l'attribution de l'œuvre nouvellement entrée dans notre collection nationale. La question, déjà assez embrouillée, vient de se compliquer d'un nouvel incident. M. H. Hymans, conservateur des estampes à la Bibliothèque royale, a publié dans l'*Art* (n° du 3 juillet dernier) un intéressant article, intitulé : *Un tableau de Pierre Coeck*, dans lequel il expose les motifs qui semblent pouvoir faire considérer Pierre Coeck comme l'auteur de la *Cène* du Musée de Bruxelles, attribuée à Lambert Lombard. Voici quel serait le point de départ de cette nouvelle attribution :

« Dans l'œuvre de Goltzius, dit M. Hymans, sous le n° 39

qui est aussi celui de Bartsch, M. Dutuit mentionne (*Manuel de l'amateur d'estampes*) une *Cène*, composition assez développée qui a pris rang parmi les compositions personnelles que Bartsch attribuait au graveur. R. Weigel, un des annotateurs du *peintre-graveur*, faisait remarquer très judicieusement que Goltzius s'était probablement inspiré d'un ancien tableau. Il disait même avoir vu un pareil tableau qui était sinon d'Albert Dürer, tout au moins d'un de ses contemporains. Selon Rechberger, ce contemporain devait être Pierre Coeck d'Alost. Pourquoi Pierre Coeck, je l'ignore ; mais M. Dutuit nous apprend que sur l'épreuve qu'il possède de la planche de Goltzius, on lit, d'une très vieille écriture, les mots : « *Pieter van Aelst, inventor.* »

« Il se trouve maintenant, continue M. Hymans, qu'un tableau absolument semblable à celui gravé par Henri Goltzius est entré au Musée de Bruxelles en 1857, sous le nom de Lambert Lombard, et y figure sous le n° 20 du catalogue. Ce tableau est daté de 1531. Si l'œuvre émane de P. Coeck, elle a été peinte après le voyage du maître en Italie, mais avant son voyage à Constantinople. La composition trahit certainement un souvenir vivant de la *Cène* de Léonard »

Après avoir constaté ce fait que la planche de Goltzius est datée de 1585, M Hymans signale quelques-unes des différences qu'on remarque entre la peinture et l'estampe : « J'ajouterai, dit-il, à l'appui de l'attribution de l'œuvre à Pierre Coeck, ce renseignement fourni par la très remarquable histoire de l'école d'Anvers publiée par M. Ch. J. Van den Branden, qu'il existait à Anvers, en 1544, chez le peintre Pierre Lizaert, trois tableaux de Pierre Coeck : une

Petite Cène, un *Saint-Jérôme* et une *Vierge*. L'indication de petite donnée à cette Cène augmente encore la vraisemblance de l'hypothèse de Reichberger, justifiée par la note de l'ouvrage de M. Dutuit. »

Nous comprenons que la note de l'ouvrage de M. Dutuit ait attiré l'attention de M. Hymans et nous reconnaissons qu'il a judicieusement groupé les circonstances qui semblaient de nature à confirmer ce premier témoignage. Cependant nous devons avouer que les preuves à l'appui de l'attribution à Pierre Coeck de l'œuvre précédemment inscrite sous le nom de Lambert Lombard, ne nous paraissent pas concluantes. La personne qui a écrit au bas de la gravure de Goltzius la note reproduite par M. Dutuit était-elle sûre de son fait? Nous l'ignorons absolument, ne sachant pas de qui elle émane. On peut citer plusieurs exemples qui montrent qu'on ne doit pas ajouter une foi aveugle à des renseignements de cette nature. Au cabinet des estampes de la Bibliothèque royale de Bruxelles, se trouve une épreuve avant toute lettre du portrait de Guillaume de Croy, gravée par P. De Jode, d'après une peinture que possède le Musée de Bruxelles. Au bas de cette estampe on lit, d'une ancienne écriture : *Quentin Metsys pinxit — P. De Jode sculptit*. Le renseignement est exact pour le nom du graveur; on aurait pu, à la rigueur, supposer qu'il en était de même pour le nom du peintre. Cependant on ne s'est pas cru autorisé à accepter une attribution qui n'avait pas d'autre garantie qu'une note tracée par une main inconnue. Le portrait est superbe, plein de caractère et d'une exécution supérieure; ce n'est donc pas le défaut de mérite de la peinture qui l'a fait maintenir parmi les ouvrages anonymes. On vient de voir qu'une

note mise au bas d'une estampe de la collection royale de Dresde attribue à Quentin Metsys la *Pieta* qui a longtemps figuré dans la galerie de Munich sous le nom Lambert Lombard. Cette indication n'a pas été jugée par le conservateur du Musée bavarois comme ayant la valeur d'un témoignage authentique.

On s'étonne que Weigel ait pu évoquer le nom d'Albert Dürer à propos de la *Cène* reproduite par H. Goltzius. Il n'y a pas le moindre rapport entre le tableau, qu'il soit de Lambert Lombard, de Pierre Coeck ou de tout autre, et les œuvres du maître de Nuremberg. Composition, types, caractère, expression des figures, style des ajustements, choix et arrangement des accessoires, tout est sans analogie avec les productions de Dürer.

M. Hymans signale quelques-unes des différences qu'on remarque entre la peinture et l'estampe de Goltzius; mais il en est qu'il passe sous silence et que nous croyons devoir relever, parce qu'elles sont capitales, à ce point qu'on serait presque tenté de croire que la gravure a été faite d'après une autre peinture, ou du moins d'après un duplicata très modifié. Dans le tableau du Musée de Bruxelles, le Christ a la tête inclinée vers la table; dans l'estampe, elle est levée vers le ciel. Dans le tableau, l'apôtre qui occupe le bout de la table, à droite, a une épaisse chevelure; dans la gravure (qui est en sens contraire de l'original), le même personnage est absolument chauve et son crâne est surmonté d'une énorme loupe. Dans le tableau, Judas, assis sur un escabeau, a les jambes tournées vers la table; dans la gravure, les jambes sont tournées vers le spectateur, et comme le corps est dirigé du côté de la table, il en résulte une impossibilité d'attitude,

une véritable monstruosité. Dans le tableau, le serviteur qui apparaît sur le seuil d'une chambre voisine, est un homme dans la force de l'âge, le bas du visage garni d'une barbe touffue ; dans la gravure, c'est un adolescent. Il y a encore beaucoup d'autres différences, mais d'une importance moindre et que nous jugeons inutile de relever. Le graveur a singulièrement simplifié sa tâche, en supprimant une foule de détails : les sculptures des grands médaillons du fond, les peintures du vitrail de la partie supérieure de la fenêtre, la cheminée, la cheminée de la cuisine et le dressoir de l'office d'où sort le serviteur porteur d'un broc de vin. Ce qui est absolument changé aussi, c'est le fond qu'on aperçoit par la fenêtre ouverte. Dans l'estampe comme dans le tableau, l'épisode qui anime le paysage est l'arrivée de Jésus-Christ à Jérusalem : mais il n'y a aucune analogie entre les deux compositions.

En somme, la gravure n'est pas la reproduction du tableau ; elle en est la carricature. Le défaut du tableau est l'absence de simplicité et de sévérité, de ces qualités essentielles de l'art religieux, qui caractérisaient les œuvres des maîtres primitifs ; il est singulièrement exagéré dans l'estampe. Celle-ci offre, dans un dessin capricieux, désordonné, tous les signes d'une décadence consommée, tandis qu'elle s'annonce seulement dans la peinture. Henri Goltzius, graveur habile, était un détestable interprète. Il prenait, à l'égard des peintres dont il était censé reproduire les œuvres, des libertés qui allaient jusqu'à la licence. Il faisait son œuvre à lui, sans souci de ce que deviendrait celle de l'inventeur, qu'il travestissait le plus souvent. La plupart des graveurs de son temps en usaient de la sorte. Lorsqu'on

voit combien les productions des peintres étaient dénaturées par la plupart des burinistes de la fin du XVIe siècle, on comprend que Rubens, voulant éviter un sort pareil à ses œuvres, ait formé lui-même les graveurs qui aspiraient à devenir ses interprètes.

Attribuer, avec quelque apparence de raison, une peinture à Pierre Coeck est encore plus difficile qu'il ne l'est d'en reconnaître une de Lambert Lombard. Pour ce dernier, on a des dessins et des gravures qui peuvent servir de termes de comparaison, sinon pour ce qui tient à la pratique du pinceau, du moins pour la manière de composer, pour le caractère des figures et pour leurs ajustements. Cette même ressource n'existe pas pour Pierre Coeck, dont les seules œuvres connues sont, comme on le verra plus loin, des vues d'Orient reproduites par la gravure, lesquelles ne sauraient servir à faire reconnaître des peintures religieuses.

Nous sommes obligés d'ouvrir une large parenthèse pour parler de Pierre Coeck et de ses œuvres. Cela nous détourne de l'examen des tableaux dont nous avons à parler ; mais la proposition de changer l'attribution de la *Cène* donnée jusqu'ici à Lambert Lombard, fait surgir une question qu'il faut nécessairement vider. Si la petite *Cène* n'est pas du peintre liégeois, il n'y a pas de raison pour inscrire sous son nom le diptyque des *Calamités humaines* décrit plus haut. En nous occupant, un peu longuement peut-être, de Pierre Coeck, nous ne sortons donc pas de notre sujet.

Que sait-on de Pierre Coeck ? Pas grand'chose de plus que ce qu'en a dit Van Mander, qui ne s'est pas longuement étendu sur le compte de cet artiste et dont le peu de renseignements qu'il nous a fournis a été répété par tous

les historiens de la peinture et par tous les biographes.

Pierre Coeck est né à Alost le 16 avril 1502 et non le 4 juillet 1507, comme il est dit dans une note des *Liggeren*. Ses parents l'envoyèrent à Bruxelles étudier sous la direction de Bernard Van Orley, qui était alors le maître le plus renommé de l'école flamande. Les biographes ne disent pas combien d'années il passa dans l'atelier du peintre favori de Marguerite d'Autriche. Ce fut vraisemblablement en quittant ce dernier, qu'il entreprit le voyage d'Italie. On ignore quelle fut la durée du séjour qu'il fit dans ce pays ; mais ce qui est certain, c'est qu'il fut assez prolongé pour que la langue italienne lui devint familière, ainsi que le témoigne la traduction qu'il fit des ouvrages d'architecture de Serlio, dont nous parlerons plus loin. A son retour en Belgique, Pierre Coeck se fixa à Anvers, où il fut reçu maître dans la Gilde de Saint-Luc en 1527. Il paraît, chose étrange, qu'en même temps qu'il pratiquait la peinture, il exerçait la profession d'imprimeur, car il est inscrit dans le registre de la Gilde comme *schilder en printer*. Son atelier ne tarda pas à être fréquenté : dès 1527, un certain Guillaume de Breda est inscrit dans les *Liggeren* comme son apprenti. D'autres inscriptions se présentent encore et chaque fois Pierre Coeck est qualifié de peintre et imprimeur.

Les détails fournis par les biographes sur cette partie de la carrière de Pierre Coeck sont fort embrouillés. Ils nous disent qu'à son retour d'Italie, les magistrats de la ville d'Alost, voulant le fixer dans sa ville natale, le nommèrent peintre et architecte de la commune, avec un traitement honorable ; qu'il se maria à Alost et que, devenu veuf, il *retourna* s'établir à Bruxelles. Tout cela ne s'accorde pas

avec les dates que nous donnent les registres de la corporation de Saint-Luc d'Anvers. Nous nous bornons à signaler ce manque de concordance des faits biographiques, sans nous attacher à y mettre de l'ordre, n'ayant à nous occuper ici que des travaux de l'artiste. En 1533, une occasion se présente pour Pierre Coeck d'entreprendre un voyage tel que bien peu d'artistes en faisaient alors : celui de la Turquie. Les écrivains qui ont parlé de ce voyage ne sont pas d'accord sur l'objet de la mission que Pierre Coeck allait remplir à Constantinople. D'après les uns, des tapissiers de Bruxelles, nommés Van der Moeyen, l'avaient chargé d'aller fonder dans cette ville une fabrique de tapisseries, entreprise dans laquelle il échoua, par la raison que la religion mahométane interdit la représentation de la figure humaine. Suivant les autres, il s'agissait d'aller étudier en Orient les procédés de la teinture des laines et des soies. Cette supposition est la plus vraisemblable. Quoi qu'il en soit, on doit se féliciter que Pierre Coeck ait fait ce voyage, car il nous a valu des œuvres remarquables et sans lesquelles on en serait réduit à croire sur parole les biographes qui ont parlé de son talent de dessinateur-peintre. Il s'agit de la série de planches gravées d'après des dessins reproduisant des scènes de mœurs prises en Turquie d'après nature, et dont la publication eut lieu, par les soins de la veuve de Coeck, trois ans après la mort de son mari, sous le titre que voici : « *Ces mœurs et fachons de faire des Turcs avecq les régions y appartenants ont esté au vif contrefaites par Pierre Coeck d'Alost, luy estant en Turquie, l'an de Jésus-Christ MD33. Lequel aussy de sa main-propre a pourtrait ces figures duysantes à l'impression d'ycelles.* » Pierre Coeck est le premier peintre qui ait rapporté d'un voyage en

Orient des études ayant une telle valeur d'art, le premier qui se soit avisé de représenter les Turcs chez eux, au milieu de leurs occupations, de saisir sur le vif des épisodes de la vie familière en Orient. D'autres avaient, avant lui, visité ces contrées si intéressantes, alors que la civilisation européenne n'y avait pas pénétré; mais ils n'en avaient profité ni pour eux, ni pour leurs contemporains, qui se souciaient médiocrement, d'ailleurs, de ces choses auxquelles nous attachons beaucoup de prix. Fra Philippo Lippi, dont la vie aventureuse s'était compliquée de l'épisode, curieux à distance, d'un voyage forcé en Barbarie où il avait été conduit par des corsaires, et qui passa dix-huit mois dans ce que nous appelons aujourd'hui l'Algérie, aurait pu faire une curieuse moisson d'études précieuses dont il se serait servi au retour; mais on ne comprenait pas alors d'autre peinture que la peinture religieuse, et lorsqu'ayant recouvré sa liberté, il revint à Florence, ce fut pour reprendre l'exécution de ses madones. Quelque temps après (1479), à la demande de Mahomet II, le Sénat de Venise envoie à Constantinople Gentile Bellini, qui fait en Turquie un séjour d'une certaine durée, pendant lequel il aurait pu rassembler des matériaux pour de nombreux tableaux représentant les hommes et les choses qu'il avait eu l'occasion de voir de près. A son retour, il peint une *Réception d'un ambassadeur vénitien à Constantinople*, tableau qui se trouve actuellement au Musée du Louvre; mais il n'exploite pas autrement une veine dont il ne parait pas même entrevoir la richesse. Encore faut-il dire qu'à cette époque les artistes de l'école vénitienne étaient presque les seuls qui exécutassent des peintures dont les sujets n'étaient tirés ni de la Bible, ni des Evangiles, ni de l'hagio-

graphie, ni des *Gesta Romanorum*, étant occupés à retracer pour la Seigneurie de Venise les faits glorieux de l'histoire de la Sérénissime République. Pierre Coeck était donc le premier peintre qui représentât sous une forme vraiment picturale des scènes orientales, car nous ne parlons ni des vues plus ou moins exactes, ni des costumes plus ou moins authentiques qui servaient d'illustrations à des relations de voyages.

Nous ne décrirons pas les compositions de Pierre Coeck, variées comme les scènes qu'elles reproduisent : les Turcs en voyage, les funérailles, les repas, les combats, les fêtes de la nouvelle lune, le cortège qui accompagne le sultan dans ses promenades à Constantinople....., etc., etc., cela nous entraînerait trop loin, tant elles sont compliquées. Nous nous bornerons à indiquer ce qu'elles ont de caractéristique ; un art de composer fort remarquable et dont l'artiste ne trouvait pas, dans son pays, de modèles dont il pût s'inspirer ; une entente également peu commune de la formation des groupes et de leur distribution, conçue de manière à donner de l'intérêt à chacun d'eux, tout en les faisant concourir à l'effet général ; la variété des épisodes par lesquels les spectateurs sont initiés à la connaissance des mœurs de l'Orient ; le mouvement et la vie ; le caractère des figures ; de pittoresques costumes d'hommes et de femmes. Ce ne sont pas là des Turcs de fantaisie, mais de vrais orientaux vus d'un œil observateur et dessinés d'après nature d'une main d'artiste. Ces personnages ne posent pas ; ils sont en action ; les chevaux, les bêtes de somme ne sont pas moins bien dessinés que les figures humaines ; des paysages d'un grand caractère et des vues de villes parfaitement en perspective complètent des compositions intéres-

santes, amusantes dirait-on aujourd'hui. Il y a là vingt tableaux à la Decamps, à la Fromentin, avec plus de caractère. On n'a pas signalé, que nous sachions, ce qu'il y eut d'absolument nouveau, à l'époque où vivait Pierre Coeck, dans ces manifestations d'un art familier qui n'existait pas avant lui et dont son élève Pierre Brueghel est généralement regardé comme le créateur. Ce qui prouve combien cet art était nouveau et combien Pierre Coeck lui-même le jugeait étranger aux habitudes de ses contemporains, c'est qu'il ne considéra pas les excellents matériaux qu'il avait rapportés de son voyage comme étant propres à être utilisés pour l'exécution d'œuvres picturales.

Pierre Coeck a-t-il gravé lui-même les planches des *Mœurs et fachons de faire des Turcs?* Cette question n'a pas été examinée sérieusement; mais on peut conclure de la manière dont les auteurs ont parlé de cet ouvrage, qu'elle a été résolue dans des sens différents. La plupart semblent le considérer seulement comme le dessinateur des planches en question ; quelques-uns lui en attribuent l'exécution complète; mais l'argument principal qui s'offre à l'appui de l'une des deux opinions a été passé sous silence. De tous les iconographes qui ont mentionné le travail de Pierre Coeck, Malpé est le plus explicite lorsqu'il dit (*Notices sur les graveurs qui nous ont laissé des estampes marquées de monogrammes..., etc.*), après avoir parlé du voyage de l'artiste en Turquie : « Coeck s'en retourne dans sa patrie et s'y maria. Il y publia plusieurs savants ouvrages sur l'architecture et la géométrie, ornés de planches *qu'il grava lui-même à l'eau-forte.* Pendant le séjour qu'il avait fait en Turquie, il avait dessiné ce qu'il trouva de plus remarquable parmi les usages et les

mœurs des Turcs. *Il grava depuis ces dessins en taille de bois.* » D'autres iconographes se sont bornés à établir une attribution hypothétique ou à exprimer un doute. L'argument oublié, bien que d'une importance capitale, dont nous venons de parler, est tiré du titre même de l'ouvrage : « Les mœurs et fachons de faire des Turcs..... ont été contrefaictes par Pierre Coeck d'Alost ....., *lequel aussi de sa propre main a pourtraict ces figures duysantes à l'impression d'y-celles.* » *Pourtraire* n'est pas graver, à proprement parler. Ducange nous donne, pour explication de ce mot : *former*, *dessiner*, *peindre*. D'un autre côté, il est certain qu'il y a eu deux opérations faites par Pierre Coeck. Il a *contrefaict*, c'est-à-dire imité, dessiné, d'après nature les types qui lui servaient ensuite à former l'ensemble de l'ouvrage. S'il fallait prendre au pied de la lettre les mots : « lequel a aussi, *de sa propre main* pourtraict ces figures *duysantes* (propres) *à l'impression* », Pierre Coeck serait incontestablement le graveur des planches ; mais on peut les interpréter dans ce sens qu'il dessina sa composition sur les bois, laissant aux hommes du métier le soin de les tailler, au lieu de leur confier celui d'interpréter ses dessins. Nous nous arrêtons à cette hypothèse, qui explique la supériorité des planches des *Mœurs et fachons des Turcs* sur la plupart des gravures en taille de bois qui s'exécutaient à la même époque. Ce n'est pas une traduction plus ou moins fidèle que nous avons ; c'est l'œuvre même du peintre avec tout son esprit.

Une singulière méprise a été commise par M. Ch. Le Blanc dans son *Manuel de l'amateur d'estampes*, où l'on trouve ce renseignement sur l'œuvre de Pierre Coeck, dont le nom est écrit Peter Kock : *Suite des tapisseries de Charles-Quint en*

forme de frise : Marche des Janissaires et de l'empereur de Turquie, cérémonies de noces....., etc. On comprend que sur la foi d'une pareille indication, un critique d'art très érudit ait pu dire, en parlant des *Mœurs et fachons de faire des Turcs :* « Quelques cabinets d'estampes possèdent les planches de grand style que l'on qualifie, je ne sais pourquoi, de *Tapisseries de Charles-Quint.* » Ch. Le Blanc avait confondu deux ouvrages de Pierre Coeck : l'un qui a été gravé (celui dont il vient d'être parlé), l'autre qui n'existe qu'en dessins originaux, lesquels faisaient partie de la célèbre collection de Crozat et sont décrits ainsi dans le catalogue dressé par Mariette : « Six grands dessins de batailles remportées sur les Français par l'empereur Charles V et entre autres la prise de François Ier à la bataille de Pavie. » Mariette, ce fin connaisseur dont les opinions n'ont pas cessé de faire autorité, ajoutait à la description la note que voici : « Ces dessins, qui sont de Pierre Kock, d'Alost, sont aussi beaux pour la composition que s'ils étaient du Giorgion, et ils sont exécutés avec plus de fermeté que ne l'aurait fait ce dernier. Ils viennent de chez M. Jabach et il y a apparence qu'ils ont été faits pour des tapisseries. » Mariette mentionne encore dans le catalogue Crozat cinq dessins de Pierre Coeck, provenant également de la collection Jabach et ayant pour sujets des épisodes de l'histoire de David, « qui paraissent, ajoute Mariette, avoir été faits pour des tapisseries. »

Ces estampes des *Mœurs et fachons de faire des Turcs* ont été reproduites en *fac-simile*, sur une échelle un peu réduite, dans un magnifique ouvrage publié à Londres par sir William Stirling Maxwell, sous le titre : *The Turks in MDXXXIII, a series of Drawings made in that Jear at*

Constantinople by Peter Coeck of Aelst, avec des copies de quelques gravures tirés des voyages en Turquie, faits avant Pierre Coeck ou de son temps, et un texte consacré en partie à l'explication des planches et en partie à un exposé de la vie et des travaux de l'artiste, qui n'ajoute rien à ce qu'on en savait.

Les cinq dessins de l'*Histoire de David* passèrent dans la collection de Peignon-Dijonval, où se trouvaient également d'autres dessins de Pierre Coeck : « 1° les vieillards accusant Suzanne devant les anciens ; 2° le jeune Tobie faisant griller le foie du poisson ; 3° l'Enfant prodigue recevant sa part du bien de son père ; 4° l'Enfant prodigue dissipant son patrimoine avec les femmes, puis chassé par celles-ci, puis réduit à garder les pourceaux ; 5° un messager remettant une lettre à une jeune femme qui est debout sur la porte de sa maison ; dans l'éloignement, des gens de guerre. » Ces dessins étaient dessinés à la plume et lavés d'encre de Chine sur papier blanc.

C'est au British Museum que se trouvent actuellement, et à titre définitif, les dessins de l'*Histoire de David*, des collections Crozat et Peignon-Dijonval. Le même dépôt possède, en outre, de Pierre Coeck un *Saint Jean prêchant*, une *Mission des Apôtres* et un *Orphée*, provenant de la collection Mariette, qui est, suivant sir Stirling Maxwell, en costume de galant de la cour de Bruxelles en 1530. Basan avait décrit ainsi ce même dessin dans le catalogue de la collection Mariette : « Un Orphée rustique, sujet plaisant fait à la plume et à l'encre de Chine. » Ainsi donc, trois siècles avant les auteurs d'*Orphée aux enfers*, on avait imaginé de travestir le chantre de la Thrace. N'est-on pas fondé à s'écrier une fois de plus : Rien de nouveau sous le soleil !

De même que les dessins des *Victoires de Charles-Quint* et ceux de l'*Histoire de David*, les compositions de l'*Enfant prodigue* ont été, sans aucun doute, faites pour servir de modèles aux tapissiers. Ces deux derniers sujets sont au nombre de ceux qui furent souvent traités en peinture de laine et de soie.

Il est une suite de dessins bien intéressante dont sir Stirling Maxwell n'a pas eu connaissance et que nous ne voyons citer nulle part. Elle faisait partie de la riche collection du prince de Ligne, dont le catalogue a été redigé par Bartsch.

Ces dessins, au nombre de six, étaient des souvenirs du voyage de l'artiste en Orient. Bartsch les décrit ainsi : « 1° une jeune dame montée à cheval, parlant à une autre qui la suit à pied. Ces deux femmes sont magnifiquement habillées à l'Orientale d'une manière très singulière; 2° autre sujet semblable, avec quelques différences dans les habillements; 3° autre où les deux femmes sont armées d'un sabre et portent un bouclier attaché en guise de cuirasse; 4° un jeune guerrier à pied, armé de toutes pièces, parlant à un autre qui est à cheval devant lui ; 5° une négresse, un bouclier au bras, suivant à grand pas un homme qui va au galop ; 6° une femme à cheval et derrière elle une autre à pied qui porte un petit panier rempli de fruits. » Ces dessins étaient à la plume, rehaussés de bistre.

Nous ne perdons pas de vue l'objet principal de cette étude, qui est de rechercher si Pierre Coeck a fait, s'il a pu faire le tableau du Musée de Bruxelles attribué à Lambert Lombard. Nous venons de voir à quoi se réduisent les travaux de peinture de notre artiste : des modèles de tapisseries et quelques dessins. S'il y avait eu de nombreux tableaux

de sa main, ainsi que le prétendent des biographes, comment auraient-ils disparu, comment en aurait-on perdu toute trace? Ce n'était pas un de ces artistes obscurs dont les contemporains ne se sont guère occupés et auxquels on se prend un beau jour à vouloir faire une renommée. Il a été célèbre en son temps; ses dessins ont été conservés dans les collections des grands amateurs et soigneusement recueillis dans les dépôts publics; la perte de ses tableaux serait inexplicable. Pierre Coeck a eu le titre officiel de peintre de Charles-Quint; mais cela ne prouve pas qu'il ait exécuté de vraies peintures, des tableaux. Le titre de peintre se donnait aux artistes qui faisaient des cartons de tapisseries et de vitraux, et l'on vient de voir que Pierre Coeck avait été mis à contribution pour des travaux de cette nature. Il est vraisemblable qu'il a été bien plus employé par les tapissiers qu'on ne le supposerait d'après le petit nombre de ses dessins parvenus jusqu'à nous. Ce dut être un des artistes les plus connus pour leur compétence en la matière, qui fut choisi pour aller en Turquie rechercher les meilleurs procédés de teinture des laines et des soies. On sait combien peu de cartons de tapisseries ont été conservés; la plupart de ces modèles, mis entre les mains des ouvriers, furent détruits, même ceux qui venaient de maîtres renommés.

Pierre Coeck s'est beaucoup occupé d'architecture. C'est plutôt comme architecte que comme peintre qu'il est cité avec de grands éloges par ses contemporains et par les écrivains qui ont puisé aux anciennes sources d'informations. C'est sur ce mérite qu'insiste surtout Guichardin, qui parle de lui en ces termes : « Pierre Couck d'Alost, bon peintre et subtil inventeur et traceur de patrons pour faire

tapisseries, auquel on attribue l'honneur d'avoir porté par deça la maistrise et vraye pratique d'architecture, et qui, outre ce, a traduit les œuvres insignes de Sébastien Serlio Bolonois en langue teutonique, en quoy on tient qu'il a faict un grand bien et service à sa patrie. »

La renommée de Pierre Coeck s'était étendue jusqu'au delà des Alpes, mais c'est toujours principalement le dessinateur de cartons de tapisseries et l'architecte qu'on loue : « Pietro Couck (ainsi parle Vasari) sia havuto molta invenzione nelle storie e fatto bellissimi cartoni per tapizzeri e panno d'Arazzo : e buona maniera e pratica delle cose d'architettura. » On pourrait, si l'on voulait, multiplier les citations d'auteurs anciens, qui tous s'expriment dans le même sens. Il ne faut pas s'étonner que Ph. Baert ait classé notre artiste parmi les architectes dans ses *Mémoires sur les sculpteurs et architectes des Pays-Bas*, tout en disant pourtant qu'il fut peintre et graveur et en ajoutant qu'il est plus connu par les ouvrages qu'il publia sur l'architecture que par ceux qu'il fit exécuter.

Pierre Coeck, qui s'était rendu la langue italienne familière pendant le séjour qu'il fit au delà des Alpes, entreprit la traduction en flamand des cinq livres d'architecture de Serlio. Ce travail l'occupa de longues années, comme on le voit par les dates de publication des différentes parties de l'ouvrage dont l'impression, commencée en 1539, ne fut terminée qu'après la mort de l'auteur, par les soins de sa veuve. Voulant répandre autant qu'il était en lui la connaissance d'un traité qu'il considérait comme devant régénérer l'architecture dans les Pays-Bas, il s'occupa d'en faire une traduction en langue française pour les provinces wallonnes. Les troisième et quatrième livres parurent en

1550, l'année même de sa mort. Le quatrième livre, intitulé : *Reigles générales d'architecture sur les cinq manières d'édifices ascavoir Thuscane, Doricque, Corinthe et Composite, avec les exemples des antiquités, lesquelz la plupart concordent à la doctrine de Vitruve*, est dédié à Marie, reine de Hongrie. La dédicace, qui n'a été ni reproduite ni citée nulle part, est d'une naïveté qui nous engage à la transcrire ici.

« A Treshaulte et Tresillustre Princesse Dame Marie Royne douairière de Hunguerie Archiduchesse, Régente et Gouvernente des pays de pardecha son trèshumble serviteur et painctre Pierre Van Aelst.

« Félicité Prosperité et Valetude.

« Jamais n'eusse présumé moy reputer suffisant a faire chose digne d'être presentée à la Haultesse et Excellence de votre Majesté n'eust esté que bien scay que vostre bonté naifve prendt bien en gré les petits présentz et humbles lucubrations, lesquelles elle cognoit procéder de cœurs entiers de ceulx qui les présentent. Dont est, Tresillustre Princesse, qu'en ceste fiance me suis avancé vous présenter ce présent livre, traduit d'Italien en Franchois, contenant les reigles générales d'architecture, concordante à la pluspart avecq les escripts de Vitruvius : bien scavant (Tresvertueuse Princesse) que après vos grandes occupations prenez volentiers le loisir de lire livres, ceulx principalement qui remémorent choses antiques et authentiques, ce que faict le présent volume : Lequel j'ai translaté au prouffit de ceulx qui, en leurs édifices, veullent ensuyvre l'anticquité Romaine : car par ce pourront cognoistre toutes ordres d'édifices et aussi avoir élucidation des plusieurs secrets dudit Vitruvius. Lequel vous ay voulu dédyer, affin d'estre authorisé entre scavantz et non scavantz,

d'aultant qu'il soit agréable à vostre Majesté : laquelle Dieu tout puissant toujours conserve en toute prospérité. »

Ce n'est pas seulement par sa naïveté que cette épître dédicatoire est intéressante, c'est aussi par le soin qu'y prend l'auteur d'insister sur l'importance qu'il attache, pour l'architecture, à un retour aux formes de l'antiquité. La persistance avec laquelle il invoque l'autorité de Vitruve a été cause de l'erreur de plusieurs biographes qui lui attribuent une traduction du traité *De Architectura*.

Au dernier feuillet du livre des *Reigles générales de l'Architecture* dédié à Marie de Hongrie, on lit : « Imprimé en Anvers pour Pierre Coeck d'Alost, libraire juré de l'Impériale Majesté par Gil. Van Diest. En l'an de nostre Seigneur mil cinq cents et cinquante le VI jour de juillet. » Moins de six mois après la publication de cet ouvrage, Pierre Coeck mourait à Bruxelles, où il était inhumé dans l'église Saint-Géry. Il n'avait pas cessé de résider à Anvers, et c'est sans doute pendant un séjour momentané dans la capitale du Brabant qu'il fut atteint de la maladie qui l'emporta.

Nous ne traiterons pas ici la question de l'influence exercée par Pierre Coeck sur l'architecture de son temps. Nous nous bornerons à dire que cette influence fut considérable, car ses versions flamande et française de Serlio étaient dans les mains de tous les jeunes architectes, de ceux qui entraient dans la voie de l'art nouveau ou pour mieux dire renouvelé. Une chose qu'il est bon de signaler, comme témoignant du crédit dont il jouissait, non seulement dans son pays, mais aussi à l'étranger, c'est que la première traduction anglaise de l'ouvrage de Serlio fut faite d'après sa version flamande ; elle parut en 1611 à Londres sous ce titre : *The five books*

of architecture made bij Sebastian Serby Translated aout of Italian into Dutch and aout Dutch into England bij Robert Peake.

Pierre Coeck n'a pas gravé lui-même les planches de sa traduction des cinq livres de Serlio, bien que plusieurs biographes et iconographes les lui aient attribuées. « Il publia, nous dit Malpé, plusieurs savants ouvrages sur l'architecture et la géométrie, ornés de planches qu'il grava lui-même à l'eau-forte » ; double erreur, puisque les planches en question ne furent pas gravées à l'eau-forte, mais sur bois, et que Pierre Coeck n'en est pas l'auteur. S'il n'a pas exécuté de sa main les gravures en question, il a dû en surveiller l'exécution. Elles sont des reproductions fidèles des planches de l'ouvrage italien ; mais encore a-t-il fallu surveiller les graveurs chargés de ce travail et Pierre Coeck dut y employer beaucoup de temps, ainsi qu'à donner des soins à l'impression.

La même année que la traduction du quatrième livre de Serlio, en 1550, parut un autre ouvrage auquel Pierre Coeck prêta sa collaboration dans une mesure qui n'a pas été déterminée. Il s'agit de la relation des fêtes données à Anvers à l'occasion de l'entrée solennelle de Philippe II. Cette relation avait été composée en latin, la savante et officielle langue du temps, puis traduite en flamand et en français et ornée d'un grand nombre de gravures sur bois reproduisant les arcs de triomphe, *échaffaux*, galeries, portiques, etc., élevés à grands frais par les magistrats de la ville et par les *nations* des marchands. Pierre Coeck est-il l'auteur des constructions, des gravures qui en ont conservé le souvenir et de la traduction française, car

cette triple participation aux fêtes d'Anvers lui est attribuée. Chacune des trois éditions de l'ouvrage de Grapheus contient, dans une sorte d'avis au lecteur imprimé au verso du titre, une phrase dans laquelle la tâche remplie par Pierre Coeck semble être indiquée ; mais cette phrase est si obscure, en français aussi bien qu'en latin et en flamand, qu'on n'en sait guère plus après l'avoir lue qu'avant. Voici le texte français : « Toutes les figures ici appliquées sont au moien de la grandt cure et exercice de Pierre de Allos peintre de la maiesté impériale, droit apposée sur leur propre symmétrie et mesure. » Cela ne dit nullement que Pierre Coeck ait été pour quelque chose dans l'invention et dans la construction des édifices décoratifs. Les « *figures icy appliquées* », ce sont les planches de l'ouvrage ; Pierre Coeck n'est pas désigné comme en étant l'auteur ; si nous pénétrons le sens de la phrase, il aurait seulement veillé à ce que, dans les dessins des édifices, toutes les règles de la perspective et des proportions fussent observées. On arrive au même résultat en interprétant le texte latin et la version flamande. Quant aux arcs de triomphe, aux théâtres, aux portiques, ils ont très vraisemblablement été construits d'après les plans de différents inventeurs, chacune des *nations* s'adressant à celui qu'elle avait choisi. Si l'on est tenté d'attribuer quelque chose à notre artiste, c'est le dessin du frontispice et du cartouche de la fin renfermant la mention du privilège, très supérieur à celui des autres planches. Il est plus difficile de se prononcer sur ce point : si Pierre Coeck est ou n'est pas l'auteur de la traduction française. La précision des termes d'architecture employés dans les descriptions ferait pencher vers l'affirmative. L'ouvrage est : « *Imprimé*

à Anvers pour Pierre Coeck d'Alost libraire juré de l'Emperialle Majesté par Gillis Van Diest 1550. »

Aux travaux du peintre et de l'architecte vinrent s'ajouter ceux du sculpteur. Pierre Coeck donna le modèle du géant destiné à figurer dans les processions et cérémonies populaires d'Anvers. Il fit davantage et mieux, lorsqu'il composa et fit exécuter la belle cheminée de la salle du Conseil échevinal de l'hôtel de ville d'Anvers. Une intéressante notice de M. Génar, publiée dans le *Bulletin* (t. VIII, 1869, p. 86) a fait connaître des œuvres du même genre et très importantes de notre artiste : de magnifiques cheminées qu'on admirait dans l'hôtel de Moekenere (ancien refuge de l'abbaye de Tongerloo), à Anvers.

Pierre Coeck avait fait pour la cathédrale d'Anvers des verrières aujourd'hui détruites malheureusement. Au département des manuscrits de la bibliothèque royale se trouve une quittance de la main de l'artiste pour une somme reçue par lui du chef de ce travail. En reproduisant ce document dans une communication à l'Académie royale de Belgique, de Reiffenberg ajoutait : « Ce vitrail devait être peint ; il s'agit du vitrail même et non du carton. » Voulant dire par là, sans doute, que la peinture sur verre proprement dite fut exécutée par Pierre Coeck. Telle n'est cependant pas la conséquence qu'on peut tirer de la quittance où l'artiste ayant entrepris de livrer une forme ou fenêtre en verre représentant Saint-Nicolas, — déclare avoir reçu la somme stipulée, c'est-à-dire 58 livres de Flandre. Nous voyons bien que Pierre Coeck avait entrepris *de livrer* une fenêtre en verre, mais rien ne dit que personnellement il fit autre chose que le carton d'après lequel fut sans doute exécuté le travail matériel de la peinture.

Il est temps de conclure : Pierre Coeck fut peintre, dessinateur de cartons de tapisseries et de vitraux, architecte, sculpteur, littérateur, imprimeur, libraire. Partagé entre tant d'occupations, il n'eut sans doute pas le loisir de consacrer beaucoup de temps à la peinture : or, ainsi que nous l'avons dit, l'exécution de la *Cène* du Musée de Bruxelles semble témoigner d'une pratique habituelle du pinceau. Et s'il a peint plus que nous ne le pensons, comment se fait-il que les anciens auteurs, qui citent en détail ses autres travaux, ne fassent pas mention de ses tableaux ?

Encore une remarque qu'il n'est pas inutile de faire : la belle cheminée de l'hôtel de ville d'Anvers, œuvre de Pierre Coeck, est surmontée d'une frise en bas-relief ayant pour sujet *La Cène*. Non seulement la composition n'offre aucune analogie avec la peinture du Musée de Bruxelles, mais les types des figures et les ajustements offrent des différences radicales. Même en faisant la part des convenances particulières auxquelles il doit être satisfait dans une œuvre de sculpture, on devrait, semble-t-il, saisir quelque rapport de conception ou d'arrangement dans deux compositions d'un même artiste inspirées par un même sujet. Dans le tableau du Musée, tous les apôtres sont assis, suivant la tradition et aussi selon l'ordre naturel des choses. Dans le bas-relief d'Anvers, plusieurs sont debout : aux deux extrémités sont des servantes tenant des vases de forme antique et prêtes à remplir les coupes des convives ; un serviteur chargé des mêmes fonctions est agenouillé près de la table, ayant dans les mains un vase de forme semblable à ceux que tiennent les deux femmes, tandis que dans le tableau le sommelier, qui apparaît sortant de l'office, est armé d'un pot ventru. Enfin

les personnages du tableau ont dans leurs costumes un mélange de fantaisie et de ce style qu'on a qualifié d'historique, au lieu que dans le bas-relief les figures sont toutes drapées à la romaine.

De tout ce qui vient d'être dit sur l'ensemble de la carrière de Pierre Coeck, sur ses travaux, sur l'absence d'œuvres picturales pouvant servir à faire reconnaître un tableau de sa main, il résulte que la *Cène* du Musée de Bruxelles continuera à être inscrite sous le nom de Lambert Lombard, la note tracée sur une épreuve de l'estampe de Goltzius reproduisant tant bien que mal cette peinture, ne suffisant pas pour faire changer une attribution qui, avec plus de fondement vraisemblable, a pour elle une tradition contre laquelle il n'est pas produit de témoignages décisifs. Le diptyque des *Calamités humaines*, qu'il aurait aussi fallu débaptiser, restera également acquis à Lambert Lombard.

Dans un article sur Rubens publié par la *Gazette des Beaux-Arts* (Paris, avril 1881), M. Paul Mantz s'exprime ainsi :

« A ce moment, Rubens (lorsqu'il était chez la comtesse de Lalaing) n'avait guère que treize ans, quatorze ans peut-être; mais le zèle s'éveille de grand matin chez les bons ouvriers. L'enfant avait déjà des instincts sérieux. A Anvers il vivait entouré de peintres. Bien que sa mère eût le désir secret de le pousser vers l'étude des lois, il avoua qu'il ne se sentait qu'une vocation médiocre pour le grimoire, et Marie Pipelinckx, fort bien avisée ce jour-là, lui permit d'entrer chez un artiste dont le nom est plus connu que les œuvres, Tobie Verhaeght ou Van Haeght. Ce maître, difficile à apprécier aujourd'hui, paraît avoir eu quelque importance et il

mériterait un bout d'enquête. Né en 1566, il était plus jeune que Paul Bril et presque le contemporain de Breughel de Velours. Il faisait comme eux du paysage, non à la façon décorative, qui devint plus tard à la mode, mais d'après le procédé patient qui inventorie les branches d'un arbre et tient en bon ordre la comptabilité des brins d'herbe. Van Haeght avait vu l'Italie. Il fut reçu franc-maître de la Gilde d'Anvers en 1590 et quelques années après il devint le doyen de la corporation. Débris du vieux monde, il mourut un peu oublié en 1631, au moment où Rubens était en pleine floraison et lorsque Van Uden et Wildens avaient mis du désordre dans les feuillages.

» Van Haeght n'était pas un pur paysagiste. Il passe pour avoir été architecte et volontiers il introduisait dans ses vastes campagnes des collines bien bâties et des constructions d'un style héroïquement arbitraire. Il aimait surtout un monument qu'il croyait avoir inventé : la tour de Babel. Il se plaisait à détailler par le menu les étages superposés, les escaliers gigantesques de ce colosse de pierre, et il mettait sur l'édifice interrompu toute une fourmilière de petits ouvriers microscopiques. D'après Corneille De Bie, Van Haeght a fait trois ou quatre éditions de la Tour de Babel. Je ne crois pas avoir vu le type original; mais il en existe des imitations ou des copies; s'il en passait une dans les ventes, il faudrait l'étudier de près. Quelle émotion, si l'hôtel Drouot nous montrait un jour une peinture authentique de Van Haeght! »

Ce que les amateurs et les critiques d'art chercheraient vainement à l'hôtel Drouot, ils le trouveront au Musée de Bruxelles, qui possède aujourd'hui une œuvre parfaitement

authentique, signée de Tobias Verhaeght (ou Van Haecht). Avant de décrire cette œuvre intéressante, nous parlerons de l'artiste, nous ferons à son sujet le bout d'enquête demandé par M. Paul Mantz et qu'il mérite, en effet, tant titre à personnel que comme ayant été le premier maître de Rubens.

Tobie Verhaeght est né à Anvers en 1561. Sous quelle direction fit-il ses études? On l'ignore. Il est probable qu'il reçut les premières leçons de son père Guillaume Verhaeght, lequel devait être peintre, bien que la postérité ait dédaigné de s'occuper de lui, à bon droit, sans doute, car lorsque Tobie fut inscrit dans la gilde anversoise, ainsi qu'on le verra plus loin, ce fut comme fils de maître. Quoi qu'il en soit, quand il fut en âge d'être livré à lui-même, il partit pour l'Italie, où l'usage voulait que tous les artistes fissent un pèlerinage. On assure que s'étant arrêté à Florence, il fut protégé par Laurent de Médicis, qui lui fit des commandes; on affirme que s'étant rendu ensuite à Rome, il y exécuta des peintures à fresque. Orlandi le cite, dans l'*Abecedaro pittorico* comme *un gran pittore di storie a fresco*. Nous ne demandons pas mieux que d'accepter comme fondés ces éloges donnés à l'un de nos compatriotes; mais, d'une part, nous devons avouer que la manière de peindre de Tobie Verhaeght, qui nous est aujourd'hui connue, ne permet guère de supposer qu'il ait réussi dans la fresque, et, de l'autre, nous nous étonnons qu'il ne reste aucune trace des travaux que notre artiste aurait exécutés en Italie. L'œuvre de sa main dont on a le plus parlé, qui a fait sa réputation à Rome, c'est la *Tour de Babel*, dont, par une méprise plaisante, plusieurs historiens et biographes ont fait la

Tour de Babylone. Ce tableau, dont Tobie Verhaeght a donné, par la suite, plusieurs éditions, n'avait rien de commun, pour le mode d'exécution, avec les grands travaux qu'on lui a libéralement attribués. Il a dû produire d'autres œuvres, des tableaux de chevalet, sans doute, pendant son séjour en Italie, qui fut assez prolongé, puisqu'il était parti d'Anvers presque encore élève, et qu'il ne reparut dans sa ville natale qu'en 1590, étant âgé de 29 ans. Dès son retour, il s'était fait inscrire dans la Gilde, ce qui était une nécessité, puisque sans cette formalité il ne pouvait pas exercer sa profession. Cinq ans après, en 1595, il était appelé aux fonctions de doyen. Si, comme on le dit, Rubens avait de 13 à 14 ans lorsqu'il obtint de pouvoir suivre son penchant pour les arts, ce fut très peu de temps après son retour d'Italie que Tobie Verhaeght eut l'honneur de voir entrer dans son atelier l'élève qui devait devenir le plus grand des maîtres. Né en 1577, Rubens avait précisément 13 ans en 1590, l'année où, comme nous venons de le dire, Tobie redevenait citoyen d'Anvers.

On s'est demandé souvent quelle pouvait avoir été la raison déterminante du choix qui fut fait de Tobie Verhaeght pour guider les premiers pas de Rubens dans la carrière des arts. Ce choix s'explique naturellement par la circonstance que voici : peu de temps après son admission dans la gilde de Saint-Luc, Tobie Verhaeght avait épousé Susanne Van Mockelborgh, fille de Jean Van Mockelborgh et de Catherine de Lantmeter, dont le père Jean de Lantmeter était le parent par alliance de Pierre-Paul Rubens. Il est inutile de rechercher quelle influence Tobie Verhaeght exerça sur son illustre élève. Rubens ne subissait pas d'in-

flence, il était né pour marcher dans l'entière liberté de son génie. Ce qu'on peut supposer, c'est que durant son séjour dans l'atelier de Tobie Verhaeght, il prit pour le paysage un goût qu'il conserva et qui se manifesta dans des œuvres d'ailleurs bien différentes de celles de son maître.

M. F. J. Van den Branden, dont l'Histoire de l'école de peinture d'Anvers (*Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*) renferme tant de précieux renseignements sur les artistes anversois, puisés à la meilleure des sources, celle des archives, nous initie à des particularités intéressantes, ignorées jusqu'ici, de la vie de Tobie Verhaeght. Nous ne nous arrêterons pas aux renseignements qu'il donne sur les deux mariages de l'artiste, sur ses enfants et sur les unions qu'ils contractèrent. Ces détails d'état civil n'ont pour nous qu'une importance très secondaire. C'est du peintre et non de l'homme que nous nous occupons. Nous sommes plus intéressés par la mention que fait M. Van den Branden de plusieurs tableaux qu'il a vus cités dans des documents contemporains : « Un tableau à l'huile sur panneau, représentant un hermitage; un autre représentant un lever de soleil; un autre représentant un paysage avec des brigands. » Ce dernier épisode était de ceux auxquels les peintres recouraient volontiers pour étoffer leurs paysages. Combien Pierre et Jean Brueghel et Pierre Snayers, pour ne citer qu'eux, n'ont-ils pas multiplié ces représentations d'attaques de brigands dépouillant des voyageurs sur une route ? C'est un sujet que les peintres de la modernité n'ont plus à traiter. Au point de vue de la sécurité des voyages, la disparition des bandits de grands chemins offre d'incontestables avantages; mais au point de vue du

pittoresque, on n'a pas lieu de s'en féliciter. M. Van den Branden cite encore un acte dans lequel Tobie Verhaeght déclara (le 14 janvier 1620) avoir peint pour le marchand d'objets d'art Pierre Coenrats, dix-huit tableaux ayant pour sujets des chasses, des parties de campagne, etc., à raison de 30 florins pièce, prix qui n'a aucun rapport assurément avec celui que les artistes de notre temps retirent de leurs œuvres. Dans un autre document, un bilan dressé à la mort de sa première femme, on voit que Tobie Verhaeght était créancier de plus de 1,490 florins de divers marchands d'objets d'art, du chef de tableaux qu'il leur avait livrés. Voici, à raison de 30 florins pour chacun, puisque telle paraît avoir été la moyenne du prix de ses œuvres, un nombre considérable de productions de son actif pinceau. Comment se fait-il que toute trace de ses peintures ait disparu et qu'avant l'acquisition par le Musée de Bruxelles du tableau dont nous allons parler, on n'ait eu d'autres témoignages de son talent que les éloges qu'il reçut de ses contemporains ?

On a gravé d'après Tobie Verhaeght plusieurs de ces sortes de sujets allégoriques à la mode de son temps : les Quatre âges du monde, les Quatre âges de la vie humaine, les Quatre parties du jour, etc. Les peintres trouvaient dans de tels sujets l'occasion d'exprimer des idées ingénieuses, de faire preuve d'esprit et d'imagination, qualités dont on ne veut plus aujourd'hui, ce qui ne les empêchait pas de posséder la technique de leur art. Voici comment Tobie Verhaeght avait représenté les quatre âges du monde :

Ætas aurea : Un beau et riant paysage où sont en grand nombre des arbres chargés de fruits et que traverse une

rivière au cours paisible ; çà et là, des groupes d'hommes et de femmes non vêtus ; on dirait se reposant, si l'idée du repos n'emportait pas celle de fatigues préalables que les hommes n'éprouvaient pas dans ce temps heureux où la terre produisait toutes choses sans culture, et mangeant des fruits savoureux. Parmi eux des animaux paisibles, devenus les plus craintifs depuis qu'ils sont traqués par l'homme : le cerf, la biche, le lapin. Un homme, monté sur un arbre, fait sa récolte ; au premier plan, au bord de la rivière, des fruits épars sur le sol et qu'on n'a que la peine de ramasser.

Ætas argentea : Temps encore relativement heureux ; civilisation plus avancée, mais existence déjà moins facile. Ce que la terre produisait originairement d'elle-même, il faut l'obtenir par le travail ; des fermes dans un riche paysage où des plaines fertiles alternent avec de riants coteaux ; des laboureurs conduisant leur charrue attelée de bœufs ; des femmes trayant leurs vaches, des bergers faisant paître leurs troupeaux Une paysanne porte une cruche de lait à la ferme voisine, où une autre femme est occupée à battre le beurre ; au premier plan des instruments d'agriculture : charrues, herses, bêches, fléaux, faulx et faucilles. Détail caractéristique : les habitations sont sans portes pour montrer que, les crimes étant inconnus, la confiance est universelle.

Ætas ænea : Paysage d'un aspect moins riant ; la méchanceté des hommes commence à se dessiner ; on voit s'établir des disputes pour la limitation des propriétés ; les arpenteurs sont à l'œuvre, on entoure les champs de clôtures ; les habitations que l'on construit sont solides et garnies de portes ; quelques-unes sont entourées de fossés. Au deu-

xième plan, une ville fortifiée sous les murs de laquelle il se livre un combat; dans le lointain, un camp et un port où sont des navires de guerre. Sur le devant, les instruments d'agriculture du tableau précédent sont remplacés par des instruments de destruction : des armes de tout genre, primitives et perfectionnées : arcs, flèches, massues, épées, masses d'armes; un bouclier en signe de la nécessité de la défense; une hache de licteur, allusion à la nécessité de l'intervention de la loi et de la punition du crime; un tambour pour servir à la proclamation des édits et à l'appel des soldats.

Ætas ferrea : La méchanceté des hommes s'accentue; le paysage a un caractère prononcé d'âpreté; plus d'arbres, plus de fleurs. Au premier plan, des ruines; des hommes qu'on tue et qu'on dépouille; des femmes qu'on enlève; des fermes pillées; une *razzia* de bestiaux; l'attaque d'une voiture par des brigands. Au fond, des canons, une potence où pendent deux cadavres, une ville incendiée. Au premier plan, répandus sur la terre, les instruments au moyen desquels les hommes se livrent à la passion du jeu, source de ruine, de disputes et de crimes : dés, échiquier, tric-trac, cartes, raquettes et balles.

Ces quatre compositions ont été gravées avec ces indications : *Tobias Verhaecht, invent. — Joan Collart, sculp. — Phill. Galli, excud.*

Dans la suite des Quatre parties du jour, l'artiste a représenté les occupations champêtres caractéristiques de chacune d'elles : *le Matin*, vue d'un site accidenté où des bergers conduisent leurs troupeaux au pâturage; *Midi*, un champ de blé au moment où les moissonneurs se reposent de leur

travail ; *le Soir*, un village, rentrée des laboureurs, le travail de la journée terminé. Ces trois scènes se passent dans des campagnes flamandes. Pour représenter la quatrième partie du jour, *la Nuit*, l'artiste est obligé de s'expatrier. Les nuits sont tristes, elles sont froides ; la vie extérieure s'arrête en Belgique. On aurait la ressource de peindre un intérieur de ferme, la veillée ; mais cela ne ferait pas l'affaire d'un paysagiste. Tobie Verhaeght se souvient des belles nuits d'Italie ; il nous montre une de ces nuits-là, dans une cité de par delà les Alpes, où l'on voit un joyeux cortège s'avancer à la lueur des torches.

Cette suite a été gravée par Egbert Van Panderen. Est-ce d'après des tableaux ou d'après des dessins que les planches de J. Collart et celles de Van Panderen ont été exécutées ? La dernière hypothèse est la plus vraisemblable ; mais les dessins originaux du maître ne se retrouvent pas plus que ses peintures.

Tobie Verhaeght avait souvent recours à des confrères pour *étoffer* ses paysages : François Franck le jeune et Sébastien Vranx passent pour avoir été ses callaborateurs ; mais il n'était nullement incapable de peindre les figures de ses tableaux. Dans ceux dont il vient d'être parlé, les personnages et le milieu où ils se meuvent ne font qu'un ; ce sont les produits d'une même conception ; un même esprit a imaginé l'ensemble de l'œuvre, une même main l'a exécuté.

Tobie Verhaeght a peint trop de tableaux dont l'existence a été anciennement constatée, pour qu'on ne s'étonne pas nous ne dirons pas seulement de la rareté, mais de l'introuvabilité actuelle de ses œuvres, si l'on veut nous permettre d'employer ce mot forgé. Il paraît qu'il en aurait peint davan-

tage s'il n'avait pas été détourné de ses travaux par un penchant héréditaire pour les récréations théâtrales. C'est encore M. Vanden Branden qui nous fournit ce renseignement. Son père, Guillaume Verhaeght, avait été, en son temps, un rhétoricien déterminé. Membre de la chambre de la Violette, qui formait la section dramatique de la Gilde de Saint-Luc, Tobie prenait une part active aux concours et composa même une farce qui fut jouée dans une de ces luttes littéraires. On a aussi trouvé la mention du don de deux costumes de porteurs de flambeaux qu'il fit à sa société, pour l'aider à briller dans les entrées solennelles auxquelles donnaient lieu les concours ouverts dans les villes voisines.

Corneille De Bie a consacré, dans son *Gulden Cabinet*, toute une page des mauvais vers qu'il savait faire, à louer pompeusement Tobie Verhaeght. Il cite, bien entendu, la fameuse Tour de Babel (de Babylone suivant lui : *Babilonsen Toren*), dont il dit que l'artiste a répété trois ou quatre fois le même sujet, ajoutant qu'un des exemplaires se trouve dans la ville de Lierre. Une des filles de Tobie Verhaeght avait épousé un maître d'école de Lierre, où résidait également Corneille De Bie, circonstances qui expliquent comment ce dernier a eu l'occasion de voir l'œuvre dont il parle en connaissance de cause. L'éloge de Tobie Verhaeght, dans le *Gulden cabinet*, est accompagné de son portrait, au bas duquel on lit cette inscription en français barbare : *Peintre en peisages fort renommé par ses rare tableau ast esté primier maistre du fameux P.-Paul Rubbens est né à Anvers l'an* 1566 *et mourut* 1651. Il y a dans cette inscription risible un mot qu'on ne peut pas s'empêcher de remarquer. Qu'a-t-on entendu par ses rares tableaux? A-t-on voulu parler de leur

qualité rare ou du petit nombre qu'on en connaissait. Le portrait en question avait été gravé pour Jean Meyssen, qui le plaça en tête de son recueil intitulé : *Image de divers hommes d'esprit sublime...*,etc. : type de figure assez étrange, mais non sans caractère, cheveux courts, barbe en pointe; large fraise tuyautée, pourpoint boutonné jusqu'au col, manteau drapé cavalièrement; la main droite sur la poitrine, posée et dessinée à la Van Dyck. La gravure est de C. Van Caukerken; au bas de la planche, on lit : *Octavie Venus pinxit.* C'est d'Othon Van Veen, autrement dit Ottho Vænius, qu'il s'agit. Les graveurs anversois du XVIIe siècle s'entendaient à travestir les mots de la langue et les noms propres. Qu'est devenue la peinture d'Ottho Vænius? Il serait très intéressant pour nous de posséder le portrait du premier maître de Rubens par le troisième.

Le musée de Bruxelles est donc, depuis peu, en possession d'une œuvre de Tobie Verhaeght, la seule aujourd'hui connue. En voici la description.

Un site pittoresque du Tyrol; au premier plan, à droite, un rocher à pic vers le haut duquel un personnage est debout sur une saillie du roc, les bras étendus, à l'entrée d'une excavation. Au pied du rocher, de nombreux personnages, les yeux dirigés vers l'homme en détresse, auquel un prêtre présente de loin l'ostensoir; d'autres prêtres, porteurs de cierges, des seigneurs et des paysans agenouillés complètent ce groupe, qui, bien qu'il soit au second plan, forme le centre de l'action. Au premier plan, sur la route, à l'extrémité de la droite, un cavalier richement habillé, suivi d'un page, et un gentilhomme vêtu de noir, donnant la main à une dame visiblement émue par la scène dont elle est témoin; vers le milieu

du tableau, un berger et des moutons sur le penchant d'une colline dont la pente aboutit à une rivière sur laquelle glisse un radeau conduit par des bateliers; à gauche, une grande masse rocheuse faisant pendant à celle de la droite; au fond, une vallée d'une grande étendue que traverse une rivière entre des escarpements de terrains.

Dans ce tableau, le paysage constitue la partie principale, si l'on considère que Tobie Verhaeght était un spécialiste du genre et que les figures ne jouent dans ses œuvres qu'un rôle accessoire; mais l'action qui anime ici le paysage a une importance qui fixe tout d'abord l'attention. Avant même d'avoir analysé la composition et de s'être mis au courant du sujet, on comprend qu'il ne s'agit pas d'un étoffage banal. Le peintre a mis en scène une aventure arrivée à l'empereur Maximilien I dans les montagnes du Tyrol. C'est à la Martinswand, à peu de distance de Zirl, sur la route de Munich à Augsbourg, que la chose se passe. Maximilien, qui avait la passion de la chasse au chamois, s'étant aventuré dans un endroit périlleux, entraîné par l'ardeur de la poursuite, fit un faux pas et tomba dans un précipice où il eut infailliblement péri, s'il n'avait été retenu par une saillie du rocher où il put s'accrocher et se maintenir. Situation terrible, néanmoins, car on ne pouvait lui porter secours, ni d'en haut, ni d'en bas, et il semblait devoir trouver la mort sur ce rocher inaccessible. Au bruit de cette dramatique aventure, le curé de Zirl était venu, accompagné du personnel de son église et des habitants du village, pour administrer à l'empereur les secours de la religion, si ceux des hommes étaient impuissants à le sauver.

Voilà ce que nous dit le tableau; ce qu'il ne dit pas,

c'est le dénouement de l'aventure. Il y a deux versions à cet égard : celle de la tradition et celle de l'histoire. Si nous ajoutons foi à la tradition, au moment où le curé de Zirl présentait, de loin, l'ostensoir à l'Empereur, un ange apparut à côté de celui-ci, lui fit remonter le rocher à pic et le ramena par des chemins inconnus jusqu'au fond de la vallée. D'après l'histoire, ce fut un chasseur intrépide et connaissant le terrain qui parvint à se glisser jusqu'à Maximilien, muni de crampons et de cordes, et qui opéra le sauvetage du prince. Ce qui est de nature à nous faire croire à l'histoire plutôt qu'à la tradition, c'est que Maximilien récompensa généreusement son libérateur et lui octroya des lettres de noblesse ajoutant à son nom de Hollauer celui de Von Hohenfelsen (du Haut Rocher).

L'aventure de Maximilien, parfaitement authentique, n'a pas été, chose étrange, rapportée dans le *Weiss-Kunig* de Burgmaier, ce curieux livre des annales figurées de Maximilien. L'artiste n'a cependant guère passé d'incidents de la vie de son héros sous silence. Il le prend dès sa naissance et le conduit jusqu'au terme de sa carrière. On dirait seulement qu'il est fait une allusion indirecte à l'épisode de la Marienwand dans la planche qui porte le n° 175 et qui a pour titre : *Ardeur de Maximilien pour la chasse périlleuse du chamois*. Le site est sauvage : une étroite et profonde vallée au fond de laquelle coule un torrent impétueux ; des deux côtés, de grandes masses de rochers qui longent d'étroits sentiers bordant un précipice. Sur l'un de ces sentiers Maximilien, accompagné d'un autre chasseur, vient de percer d'une flèche de son arbalète un chamois qui roule du haut du rocher avec des pierres qu'il entraîne dans sa chute. Sur l'autre chemin,

au delà du précipice, deux piqueurs dont l'un fait un geste d'effroi en regardant Maximilien, qui ne paraît cependant pas en danger, à moins qu'on ne le suppose menacé par la chute des pierres que le chamois, frappé de la flèche impériale, détache du rocher.

Une particularité de la composition du tableau de Tobie Verhaeght demande à être expliquée. Quelle est la dame qui se trouve à la droite du premier plan et qu'émeut vivement la situation périlleuse du prince? L'action se passe en 1495, ce ne peut donc pas être la première femme de Maximilien, Marie de Bourgogne, attendu qu'elle est morte en 1482. Ce n'est pas non plus la seconde, Blanche-Marie, fille de Galéas Visconti, duc de Milan, et veuve de Philibert de Savoie, puisqu'il ne l'épousa que le 16 mars 1494. Ce doit être, ce ne peut être que la fille de Maximilien, Marguerite, qui avait été fiancée au roi de France Charles VIII et qui, ce projet d'union ayant été abandonné, fut rendue à son père, à la paix de Senlis, au mois de mai 1495, peu de temps avant l'aventure mise en action dans le tableau de Tobie Verhaeght.

Il est à supposer que Tobie Verhaeght a traversé le Tyrol lors de son voyage en Italie et qu'il a fait alors une étude du paysage dans lequel il a placé, par la suite, la scène qui vient d'être décrite et dont il aura recueilli sur les lieux mêmes la tradition. Son œuvre a un caractère de vérité, de sincérité qui ne permet pas de supposer qu'il ait représenté un site imaginaire.

Sans être entièrement dégagé de la tradition des menus détails scrupuleusement observés par les paysagistes de l'ancienne école, la peinture de Tobie Verhaeght marque une tendance vers une manière plus large. Une chose sur-

prend au premier abord, c'est la juxtaposition de deux tonalités distinctes : dans la partie droite, celle où se passe l'action, c'est le jaune qui domine ; les rochers, les terrains, les arbres, tout participe de cette couleur chaude, choisie pour donner un fond sur lequel se détachent les figures des premiers plans ; partout ailleurs, c'est le vert qui est la note fondamentale de la gamme. La pittoresque vallée au fond de laquelle serpente l'Isar ; la plaine mouvementée où des fermes émergent de massifs de verdure ; les collines rocheuses dont les cimes sont voilées par des vapeurs légères, tout cela est d'une facture facile et libre. La perspective aérienne est mieux observée dans ce tableau que dans la plupart des paysages du même temps. Ainsi que nous l'avons dit, François Franck et Sébastien Vranck furent souvent les collaborateurs de Tobie Verhaeght pour les figures de ses tableaux, non qu'il fût incapable de les exécuter lui-même, mais parce que ces associations de talents étaient dans le goût de l'époque. On ne retrouve ni la manière de Franck ni celle de Sébastien Vranck dans les figures du tableau que vient d'acquérir le Musée de Bruxelles. Elles sont sans doute l'œuvre de Tobie Verhaeght lui-même. Ces figures sont intéressantes par la variété de costumes qu'offrent des groupes composés de personnages de cour, de bourgeois et de paysans. Une chose à remarquer, c'est que l'artiste s'est préoccupé de l'exactitude historique des ajustements, dans un temps où les peintres ne se faisaient faute de commettre des anachronismes.

L'œuvre en question appartient à l'époque de la pleine floraison du talent de l'artiste, dont elle porte le monogramme, avec la date de 1615. Elle intéresse la Belgique à un double titre : d'abord comme étant la seule production connue du

premier maître de Rubens, en second lieu comme reproduisant une aventure du prince qui fut l'époux de Marguerite de Bourgogne.

N'est-ce pas une chose bizarre que des trois peintres dont nous venons de nous occuper, célèbres tous les trois : Lambert Lombard, Pierre Coeck et Tobie Verhaeght, un seul, le dernier, ait, et cela depuis peu, une œuvre authentique, incontestable, connue. L'histoire des arts a encore de singuliers mystères, malgré les efforts qui ont été faits, de nos jours, pour y jeter la lumière.

Ed. Fétis.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 2, 9, 14, 16, 23, 29 et 30 juillet; des 2, 6, 13, 20 et 27 août 1881.

ACTES OFFICIELS.

— M. le Ministre de la justice a adressé la circulaire suivante à MM. les Gouverneurs des neuf provinces :

« Bruxelles, le 12 septembre 1881.

» Monsieur le Gouverneur,

» La Commission royale des monuments m'adresse un rapport dans lequel ce Collège signale à l'attention du Gouvernement un fait contraire aux prescriptions du décret du 30 décembre 1809 et de l'arrêté royal du 16 août 1824 :

» Les administrations fabriciennes, porte ce rapport, sont » généralement disposées à croire que lorsqu'elles ne deman- » dent pas des subsides à la Province ou à l'Etat, elles peu- » vent se dispenser de soumettre à ces autorités les plans

» des travaux de décoration ou d'ameublement qu'elles font
» exécuter.

» Nous avons à différentes reprises signalé les graves
» inconvénients qui résultent de cette manière d'agir, si
» contraire aux intérêts mêmes des églises. Elle amène, en
» effet, ainsi que nous avons pu le constater souvent, le place-
» ment dans ces édifices d'objets de tous genres, vitraux,
» meubles, chemins de la croix, statues, etc., dépourvus
» de toute valeur artistique. »

» Il faut réagir contre cette tendance. Les dépenses ordonnées ainsi irrégulièrement devront être rejetées des comptes et, le cas échéant, mon département aura à se prononcer sur le point de savoir si les objets dont le placement se serait fait sans son autorisation pourront être maintenus, alors même qu'ils auraient été donnés par des particuliers et ne coûteraient rien à l'église.

» Les fabriciens auront de plus à supporter personnellement tous les frais qui résulteront de l'exécution des mesures qui seront arrêtées pour faire respecter la loi méconnue par eux.

» *Le Ministre de la justice,*
» (Signé) J. Bara. »

PEINTURE ET SCULPTURE.

La Commission a approuvé :

1° Les cartons de quatre figures à exécuter par M. J.-L. Hendrickx dans la salle du Peuple, à l'hôtel de ville d'Audenarde; Hôtel de ville d'Audenarde. Peintures.

Statue du prince de Ligne.

2° Le modèle définitif de la statue à ériger à Belœil (Hainaut) en l'honneur du prince de Ligne. Statuaire, M. Brunin;

Palais de justice de Furnes. Statue

3° La statue représentant : *la Vérité*, exécutée par M. Laumans, pour la façade du palais de justice de Furnes;

Église Saintes-Gudule. Autel.

4° Le projet du maître-autel en cuivre ciselé et doré destiné à l'église des Saints-Michel-et-Gudule, à Bruxelles. Architecte, M. De Curte;

Ancien greffe de Bruges.

5° La proposition de vendre à l'administration communale de Bruges deux vantaux de porte appartenant à la cathédrale de cette ville. Ces vantaux, actuellement hors d'usage, proviennent du bâtiment de l'ancien greffe et seront replacés dans la salle d'audiences de la justice de paix.

Chapelle des comtes de Flandre, à Courtrai.

— Il résulte du rapport des délégués qui ont examiné les vitraux peints placés par M. Béthune dans la chapelle des comtes de Flandre à l'église de Notre-Dame, à Courtrai, que ces verrières sont exécutées conformément aux plans approuvés et que ce travail peut conséquemment être accepté.

Église de Jette-St-Pierre. Meubles.

— Se ralliant au rapport du Comité provincial de ses membres correspondants du Brabant, la Commission a émis l'avis que le Gouvernement pourrait autoriser l'aliénation des objets mobiliers hors d'usage qui garnissaient l'ancienne église de Jette-Saint-Pierre. Le conseil de fabrique pourrait toutefois conserver les statues de la Vierge et des quatre Évangélistes. Ces statues, sans être d'une grande valeur au point de vue de l'art, seraient utilement employées à la décoration de la nouvelle église.

La Commission a demandé également la conservation de deux tableaux représentant : *David pénitent* et *La fuite en Égypte*. Ces toiles paraissent être des copies de l'époque de Crayer et pourraient être placées contre les murs du chœur, au-dessus des stalles.

L'ancienne église de Jette-Saint-Pierre renferme un tombeau de la famille de Villegas : c'est un mausolée en marbre noir et blanc, d'une exécution soignée, datant de la fin du siècle dernier. L'enlèvement de ce tombeau soulève une question de droit importante, exposée comme suit par un membre du Collège :

« Sous l'ancien régime, le mausolée était considéré comme » une dépendance de la tombe et du sépulcre ; à ce titre, il » était assimilé à la *res sacra* ou *res nullius*, dont la propriété » n'appartenait à personne.

» Cependant, avant de pouvoir placer un mausolée dans » une église, la famille devait obtenir l'autorisation du curé » ou des marguilliers, en leur payant de ce chef un droit » perçu au profit de la fabrique. Par suite de ce paiement, » la famille conservait le droit d'entretenir le mausolée, à » condition de suivre certaines prescriptions admises par le » droit canon. (Durant-Maillun, *Droit canonique*.)

» A la chute de l'ancien régime, vers la fin du siècle der- » nier, la condition des églises avait complètement changé. » Un avis du Conseil d'État du 2 pluviôse an XIII de la » République décida qu'elles devaient être considérées » comme propriétés des communes. De manière que tous les » objets attachés aux églises et à fond perpétuel, c'est-à-dire » immeubles par destination, conformément à l'art. 525 du » Code civil, passaient en pleine propriété aux communes.

» Un arrêté royal du 16 août 1824 défend, à moins d'au-
» torisation spéciale, d'enlever des églises les objets d'art ou
» monuments historiques, n'importe leur nature. Cepen-
» dant il y est fait exception en faveur des objets apparte-
» nant à des particuliers, sans les spécifier. Ce qui semble
» impliquer l'idée que la propriété des mausolées, inscrip-
» tions funèbres, etc., était conservée aux familles. C'est
» sur une pareille interprétation que le Gouverment belge
» s'est basé lorsque, par arrêté du 9 septembre 1872, il a
» autorisé le conseil de fabrique de l'église de Lummen
» à faire la remise au duc d'Arenberg d'une pierre sépul-
» crale qui couvrait le caveau des comtes de la Marck.

» Il suit de ce précédent que pour remettre à la famille
» intéressée le monument funéraire conservé dans l'ancienne
» église de Jette, le conseil de fabrique devrait au préalable
» en demander l'autorisation à l'État, qui seul peut consentir
» à l'accomplissement d'un acte semblable.

» Si la famille n'existe plus, le conseil de fabrique ne peut
» démolir le mausolée sans se conformer aux prescriptions
» de l'arrêté royal précité du 16 août 1824. »

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Ont été approuvés :

Hospice d'Aerschot

1° Les plans des travaux d'agrandissement à exécuter à l'hospice des vieillards d'Aerschot. La toiture du bâtiment principal n'a pas d'ouvertures pour aérer et éclairer le grenier. Si l'on se proposait plus tard d'y établir des lucarnes, il conviendrait d'en soumettre les plans. Architecte, M. Van Arenbergh ;

2° Les nouveaux plans dressés par M. l'architecte Culot pour l'hôpital à construire à Dinant; Hôpital de Dinant

3° Les plans modifiés des travaux d'appropriation à exécuter à la galerie attenante aux locaux du musée archéologique au palais des princes-évêques de Liège. Architecte : M. Noppius. Musée archéologique de Liège.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRE.

La Commission a approuvé le devis estimatif des travaux de réparation à exécuter au presbytère de Beersse (Anvers). Presbytère de Beersse.

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

Des avis favorables ont été donnés sur :

1° Les plans dressés par M. l'architecte Carpentier pour la construction d'une église à Awenne (Luxembourg); Église d'Awenne.

2° Le projet de reconstruction partielle de l'église de Halle, commune de Halle-Boyenhove (Brabant). Il y aura lieu de conserver les fonts baptismaux ainsi qu'une pierre sépulcrale encastrée dans le pavement du chœur et qu'il conviendra de placer dans un des murs à l'intérieur du porche. Architecte, M. Van Arenbergh ; Église de Halle.

3° Le plan d'une sacristie à construire à l'église de Montleban (Luxembourg); Églises de Montleban et d'Embresin. Sacristies.

4° Le projet d'agrandissement de la sacristie de l'église d'Embresin (Liège) ;

5° Les dessins de divers objets d'ameublement destinés aux églises de : Ameublement de diverses églises.

Saint-Joseph, à Anvers : chaire à prêcher ;

Koningshoyckt (Anvers) : deux confessionnaux;

Notre-Dame, à Saint-Nicolas (Flandre orientale) : chaire à prêcher;

Audenhove-Sainte-Marie (même province) : stalles;

Boëlhe (Liège) : buffet d'orgue;

Asch en Campine (Limbourg) : buffet d'orgue;

Nederheim (même province) : buffet d'orgue.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

La Commission a approuvé les propositions concernant les travaux de restauration à exécuter :

Restauration des églises de Wastinnes, Grobbendonck, Dour, etc.

1° A la tour de l'église de Wastinnes, commune de Sainte-Marie-Wastinnes (Brabant) : architecte, M. Coulon;

2° A la tourelle de l'église de Grobbendonck (Anvers) : architecte, M. Taeymans;

3° Aux toitures de l'église de Dour (Hainaut);

4° A l'église de Nieuwerkerken (Limbourg);

5° A l'église de Lommel (même province);

6° A l'église de Saint-Augustin, à Anvers : architectes, MM. Bilmeyer et Van Riel.

Le Collège a également donné des avis favorables :

Église de Saint-Rombaut, à Malines.

a. Sur le compte des recettes et des dépenses faites pendant l'année 1880 à la tour de l'église de Saint-Rombaut, à Malines;

Église de Saint-Martin, à Courtrai.

b. Sur les propositions de M. l'architecte Degeyne concernant la restauration des escaliers de la tour de l'église Saint-Martin, à Courtrai.

Le devis général de la restauration, approuvé en 1875, prévoyait le renouvellement, en pierre de taille, des marches

de ces escaliers, mais l'enlèvement des anciennes pierres, encastrées profondément dans les murs, présenterait un certain danger.

M. Degeyne propose, en conséquence, de se borner à appliquer sur les anciennes marches un revêtement en plaques de fonte. M. Degeyne a soumis aussi le moulage exécuté sur un des dais du portail; l'un des côtés de ce dais a été complété pour servir de type aux dais à renouveler ou à restaurer.

Église de Saint-Hermès à Renaix.

— Des délégués ont inspecté, le 21 juillet, les travaux de restauration exécutés depuis neuf ans au vaisseau de l'église de Saint-Hermès, à Renaix.

Il résulte de leur rapport que tous ces travaux étaient indiqués aux plans approuvés le 19 juillet 1872, que ces plans ont été scrupuleusement suivis et que la restauration de l'édifice a été effectuée avec soin et intelligence. Aucun travail non prévu au projet n'a été exécuté; les seuls ouvrages à effectuer encore pour achever la restauration extérieure, sont ceux compris au devis estimatif approuvé par la Commission le 18 juin dernier et au devis supplémentaire soumis à la fabrique.

La dépense totale pour compléter la restauration est estimée à fr. 23,017-03.

Le Secrétaire général,
J. Rousseau.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 3, 9, 10, 15, 17 et 24 septembre; des 1er, 8, 15, 21, 22, 28 et 29 octobre 1881.

ACTES OFFICIELS.

M. le Ministre de la justice a adressé à MM. les Gouverneurs des provinces la circulaire ci-après :

« Bruxelles, le 11 novembre 1881.

» Monsieur le Gouverneur,

» La Commission royale des monuments, qui est appelée à émettre son avis sur les comptes dont la production annuelle à mon département est prescrite par la circulaire du 19 juin 1848 (*Recueil*, 3e série, 1847-49, page 189), m'adresse l'observation suivante :

» Le rapport de l'architecte énumère tous les travaux » exécutés au moyen de la somme de . . . francs, montant

» de la dépense faite, mais il ne dit pas le chiffre auquel » les mêmes travaux étaient évalués dans le devis estimatif » approuvé. » Ce renseignement devrait permettre de juger à la fin de chaque exercice, si l'on s'écarte ou non des prévisions premières. Je vous prie, Monsieur le Gouverneur, de vouloir bien veiller à ce qu'il figure toujours dans lesdits comptes.

» *Le Ministre de la justice*,
» (*Signé*) J. Bara. »

PEINTURE ET SCULPTURE.

La Commission a émis des avis favorables sur :

Église de N.-D. de Pamele, à Audenarde. Verrières.

1° Les dessins d'une série de verrières à placer, aux frais de différentes personnes, dans les fenêtres de l'église de Notre-Dame de Pamele, à Audenarde; l'attention de l'auteur a toutefois été appelée : *a)* sur la nécessité de supprimer le quadrillé figuré autour des personnages et qui produit un certain papillottage dans l'aspect d'ensemble; *b)* sur les attitudes généralement trop déhanchées de ses figures;

Église de Wasseiges. Chemin de croix.

2° Le tableau spécimen des stations du chemin de la Croix, destiné à l'église de Wasseiges (Liège);

Église d'Olloy. Vitraux

3° Les cartons de deux vitraux peints à placer dans l'église d'Olloy (Namur);

Église de Bachte-Maria-Leerne. Chaire.

4° Sur le dessin spécimen des bas-reliefs à exécuter pour la chaire à prêcher de l'église de Bachte-Maria-Leerne (Flandre orientale)

Église d'Ellignies-Sainte-Anne. Peintures murales.

— Des délégués ont inspecté, le 27 octobre, les peintures exécutées par M. Ch. Peeters dans l'église d'Ellignies-Sainte-

Anne (Hainaut) et qui forment une suite de quatorze tableaux représentant le Chemin de la croix.

Ces peintures sont exécutées sur plaques de pierre incrustées dans les murs, sous les fenêtres des nefs latérales et du transept.

L'artiste s'est inspiré du Chemin de la croix peint par M. Hendriex, dans l'église de Saint-Joseph, à Anvers. Les groupes sont composés avec goût, les expressions bien comprises et le travail présente dans son ensemble un effet satisfaisant.

Les délégués ont cru toutefois devoir signaler quelques incorrections de dessin, notamment dans les bras et les mains de certains personnages. Ils sont aussi d'avis que le contour noir qui cerne les figures est trop marqué. Ces erreurs auraient pu être évitées, si les cartons avaient été soumis au Collège avant l'exécution du travail. M. le curé d'Ellignies-Sainte-Anne a déclaré aux délégués que M. Peeters avait reconnu lui-même la nécessité de revoir et de modifier certaines parties de ses compositions et qu'il pourra par la même occasion tenir compte de ces observations.

Se ralliant aux conclusions du rapport de ses délégués, la Commission a proposé de liquider le subside promis par le Gouvernement, sauf à n'en payer le dernier cinquième qu'après l'exécution des modifications demandées.

Église de Saventhem Tableau de Van Dyck.

— Des délégués ont inspecté, à la date du 15 septembre, le tableau de Van Dyck, dans l'église de Saventhem (Brabant).

Ils ont constaté que c'est improprement qu'on signale l'existence d'une fissure dans ce tableau. Ce qui est vrai c'est que les joints des différents panneaux qui le composent

n'ont pas gardé toute leur adhérence dans la partie inférieure et notamment dans le bras et dans le dos nus du mendiant accroupi au premier plan.

Cet accident, sans importance d'ailleurs, et qui ne se complique d'aucune soufflure, doit être attribué à l'effet des chaleurs, dans un emplacement qui par lui-même est un peu humide.

Le resserrement des joints ne pourra être opéré utilement que l'été prochain.

Pour le moment, les délégués ont dû se borner à inviter M. Victor Leroy, présent à l'inspection, à faire descendre le tableau pour s'assurer exactement de l'état du parquetage.

Quant aux mesures à prendre pour empêcher le retour de ces accidents, elles devront surtout avoir pour but d'établir la circulation de l'air derrière la peinture. Le tableau pourrait être établi de manière à pouvoir pivoter sur un axe. On pourrait aussi ménager des jours dans les côtés du cadre.

La Commission a signalé, il y a quelques années déjà, la nécessité d'un encadrement nouveau qui s'accordât mieux avec ce chef-d'œuvre, comme avec l'autel qu'il couronne, et il serait désirable que ce projet demandé à M. Pohlman et approuvé par le Département de l'intérieur, fût mis enfin à exécution.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Ont été approuvés :

Observatoire royal de Bruxelles.

1° L'avant-projet de l'Observatoire à construire à Uccle lez Bruxelles. L'auteur, M. Van Rysselberghe, a apporté à

ce projet les modifications indiquées par la Commission, dans le but de donner plus d'élégance à l'ensemble des bâtiments, qui présenteront en même temps plus d'homogénéité ;

Maison communale de Saint-Gilles.

2° Les plans dressés par M. l'architecte Quétin, pour l'appropriation, l'agrandissement et l'exhaussement de la maison communale de Saint-Gilles lez Bruxelles ;

Salle de fêtes à Wavre.

3° Le projet des travaux à exécuter à l'ancienne église des Carmes, à Wavre, dans le but d'approprier cet édifice en salle de fêtes ; architecte, M. Coulon ;

Hospice de Saint-Jérôme, à Saint-Nicolas.

4° Le plan des travaux d'appropriation qu'on se propose d'exécuter à l'hospice de Saint-Jérôme, à Saint-Nicolas (Flandre orientale) ; architecte, M. Serrure.

Hospices civils d'Anvers. Aliénations de bâtiments.

— Des délégués se sont rendus à Anvers, le 22 septembre dernier, pour examiner, de concert avec plusieurs membres correspondants, divers établissements charitables hors d'usage et que l'administration des hospices civils demande l'autorisation d'aliéner.

Ces établissements sont : *la Chapelle de Grâce*, *les hospices Cauwenbergh*, *des Frères Bleus*, *de Saint-Michel*, *de Saint-Georges*, *de Saint-Martin* et *de Sainte-Anne*.

Les délégués ont aussi inspecté la chapelle de Saint-Nicolas, qui est louée au sieur Govaerts et sert de magasin de toiles et de tapis.

La Commission a émis l'avis ci-après au sujet de ces diverses constructions :

1° *Chapelle de Grâce*. Cette construction date du commencement du XVIe siècle : elle est assez délabrée et n'offre pas un intérêt suffisant au point de vue de l'art pour qu'il y ait lieu d'en demander le maintien ;

2° *Hospice de Cauwenbergh.* Les bâtiments vendus consistent simplement en quelques masures sans aucun mérite architectural. A côté de cet hospice se trouve celui de Van Lanschoot, dont l'aliénation sera prochainement proposée. Rien ne s'oppose à ce que la démolition en soit également autorisée ;

3° *Hospice des Frères Bleus ;*

4° » *de Saint-Michel ;*

5° » *de Saint-Georges ;*

6° » *de Saint-Martin.*

Ces différentes constructions n'offrent aucun intérêt et peuvent être démolies;

7° *Hospice Sainte-Anne.*

Cet établissement, plus important que les précédents, est construit en style de la Renaissance et date du XVIe siècle. L'une des salles a servi de sacristie : elle est décorée avec goût. Le plafond, avec ses poutres apparentes, ses sommiers à semelles reposant sur des consoles sculptées, et sa décoration polychrome, est d'une grande originalité. Le lambris, avec un compartiment à claire-voie et la cheminée, ne manquent également pas d'un certain mérite. Tout en étant d'avis que l'on peut autoriser l'aliénation de l'hospice, les délégués ont vivement engagé les membres de l'administration des hospices civils à utiliser ces éléments dans l'ornementation d'une des salles des nouveaux bâtiments qui aurait les mêmes dimensions que la salle précitée. Ils ont promis de suivre ce conseil ;

8° *Chapelle de Saint-Nicolas.* Cette chapelle, qui est affectée actuellement à un magasin de toiles cirées et de tapis, a des proportions élégantes. La façade vers l'enclos,

avec sa lucarne, ses assises alternées de briques et de pierres, et où les fenêtres ont conservé leurs meneaux primitifs, est d'un aspect original et pittoresque. Les meneaux des fenêtres, vers la Longue rue Neuve, ont été renouvelés d'une manière incorrecte.

A l'intérieur, on remarque les nervures et les clefs de voûte qui ont conservé des traces de polychromie. La nef a été divisée en deux étages par un plancher.

L'administration des hospices civils devrait être invitée à faire disparaitre, dans le plus court délai possible, ce plancher, qui dénature les proportions de la chapelle, et à résilier au plus tôt le bail consenti au sieur Govaerts pour la location de cette chapelle, qui est exposée journellement à être détériorée.

Il a été question récemment de la création, à Anvers, d'un musée cartographique. La chapelle de Saint-Nicolas se prêterait parfaitement à une installation de ce genre, et il y aurait peut-être possibilité de l'utiliser à cette fin.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Presbytères.

La Commission a approuvé les propositions relatives à des travaux d'appropriation à exécuter aux presbytères de Meerhout, Oppuers (Anvers), Gheluvelt (Flandre occidentale), Bellecourt (Hainaut), Beverloo (Limbourg), ainsi que les plans de presbytères à construire à Fléron, Houtain-Saint-Siméon (Liège), Waerbeke (Flandre orientale), Taverneux, commune de Mont (Luxembourg), et Bourseigne-Vieille (Namur).

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

Des avis favorables ont été donnés sur :

Église de Cappellen

1° Les plans dressés par M. l'architecte Van Arenbergh, pour la reconstruction partielle de l'église de Cappellen (Brabant), incendiée le 22 juin dernier ;

Église de Vecmont. Tour.

2° Le projet de reconstruire la tour de l'église de Vecmont, commune de Beausaint (Luxembourg) ; architecte, M. Monrique ;

Église de Hampteau.

3° Les plans relatifs à l'agrandissement de l'église de Hampteau (même province) ; architecte, M. Bouvrie ;

Église de Flémalle-Grande.

4° Le devis estimatif des ouvrages reconnus nécessaires pour livrer au culte l'église de Flémalle-Grande (Liège) ; architecte, M. Halkin ;

Temple anglican de Spa

5° Le compte rendu des recettes et des dépenses effectuées pour la construction du temple anglican de Spa ;

Ameublement de diverses églises.

6° Les plans de divers objets d'ameublement destinés aux églises de :

Hal (Brabant) : Jubé à établir à l'entrée du chœur, et démolition de l'ancien jubé placé sous la tour ;

Cruyshautem (Flandre orientale) : Banc de communion placé aux frais de la famille Stapleton ;

Mevergnies (Hainaut) : Buffet d'orgue ;

Chapelle à Wattines (même province) : Buffet d'orgue ;

Trazegnies (même province) : Jubé ;

Neerhaeren (Limbourg) : Maitre-autel, autel latéral, chaire à prêcher, deux confessionnaux, banc de communion et balustrade de jubé.

Cette église possède un beau retable sculpté et poly-

chromé qu'il conviendra d'utiliser à la décoration du deuxième autel latéral qui devra être conçu en vue de cette destination spéciale. Quant à la restauration du retable, il n'est pas opportun de s'en occuper immédiatement. Il y aura lieu de rechercher d'abord, soit dans les dépendances de l'église, soit dans les maisons du village, si on ne retrouverait pas, en tout ou en partie, les groupes et les figures qui manquent pour compléter l'ensemble de la composition. Il y aurait, en effet, de sérieux inconvénients à y introduire des additions modernes, et la Commission ne pourrait admettre davantage l'idée de donner au retable une polychromie nouvelle. Tout au plus devrait-on se borner à en faire restaurer la polychromie avec tout le respect qu'on apporte à la restauration des peintures anciennes et par un restaurateur de tableaux proprement dit, et à faire consolider, s'il y a lieu, les groupes existants

TRAVAUX DE RESTAURATION.

La Commission a approuvé :

1° Le compte rendu des recettes et des dépenses faites pendant le premier semestre de 1881, pour la restauration du vaisseau de l'église Notre-Dame, à Anvers; Cathédrale d'Anvers.

2° Le projet des restaurations à effectuer à la tour de l'église d'Austruweel (Anvers); Église d'Austruweel

3° Les comptes des recettes et des dépenses faites pour la restauration de l'église de Notre-Dame de Pamele, à Audenarde, en 1879, et de l'église de Saint-Sulpice, à Diest, en 1880; Églises de N.-D. de Pamele, à Audenarde, et de St-Sulpice, à Diest.

Église de Sainte-Walburge, à Bruges.

4° Les propositions relatives à la restauration des contreforts des façades nord et sud de l'église de Sainte-Walburge, à Bruges; architecte, M. Delacenserie;

Église de N.-D., à Deynze.

5° Le plan dressé par M. l'architecte Van Assche, pour la restauration de la façade principale de l'église de Notre-Dame, à Deynze (Flandre orientale);

Église de Bellecour.

6° Le devis des réparations à exécuter à l'église de Bellecour (Hainaut);

Église d'Exel.

7° Le devis estimatif des travaux de restauration à exécuter à la tour de l'église d'Exel (Limbourg); architecte, M. Léon Jaminé fils;

Cathédrale de Namur.

8° Le compte rendu des dépenses effectuées pour les travaux de démolition et de consolidation exécutés à la façade de l'église cathédrale de Namur. M. l'architecte Cels s'occupe en ce moment de l'étude du projet complet de restauration de cette façade.

Cathédrale d'Anvers. Vaisseau et tour sud.

— Il résulte des calculs faits par M. l'architecte Gife qu'une somme de 754,215 francs est nécessaire encore pour parachever la restauration du vaisseau de la cathédrale d'Anvers, et que les travaux pourront être terminés en quinze ans, si l'on y consacrait annuellement 50,000 francs.

La restauration de la petite tour du même monument devra coûter 109,972 francs et pourra être achevée en huit exercices, si l'on peut disposer de 15,500 francs par an.

Après avoir entendu les explications données par M. Gife dans la séance du 17 septembre, la Commission a émis l'avis que les calculs de cet architecte peuvent être considérés comme exacts.

Église primitive de Hoy.

— La première série des travaux à exécuter à l'église pri-

maire de Huy comprend la restauration de la façade méridionale entre le chœur et la grande tour. Ces travaux sont évalués à 45,000 francs, et la fabrique, la ville et la province n'ont voté ensemble que 23,000 francs ; on demande que le département de la justice accorde un subside de 22,000 francs pour parfaire la somme nécessaire.

Cette proposition ne paraissant pas admissible, la Commission a été priée de faire connaître à combien s'élèvera le prix des travaux indispensables à exécuter dans un délai rapproché.

Avant de se prononcer sur cette question, elle a fait procéder à une inspection détaillée de l'édifice.

Les délégués ont constaté que la partie du monument à restaurer se trouve en très mauvais état : les pierres de parement, les contre-forts et les encadrements de fenêtres sont fortement délabrés, les arcs-boutants ont disparu et les meneaux de plusieurs fenêtres de la haute-nef menacent de tomber, à ce point qu'on a dû clôturer ces fenêtres, vers l'intérieur de l'église, par des planches, afin d'éviter des accidents.

Tous les travaux projetés et évalués à 45,000 francs ne sont pas également urgents, mais la Commission estime qu'on ne peut se dispenser de les exécuter dans leur ensemble, sans s'exposer à devoir dépenser, dans un avenir rapproché, des sommes plus considérables. On pourrait toutefois supprimer des travaux projetés la balustrade du pignon du transept ; cette balustrade ne figure pas au pignon correspondant et ne paraît pas avoir existé.

La Commission est d'avis, en conséquence, que le projet soumis devrait être exécuté dans son ensemble et elle ne

peut qu'engager les diverses administrations intéressées à augmenter leurs allocations respectives.

Les délégués ont aussi examiné le portail dit de *Bethléem*, qui a été consolidé, vers l'abside, par une maçonnerie.

Il serait vivement à désirer que l'administration communale de Huy fît étudier, sans retard, les moyens d'assurer définitivement la conservation de ce petit monument remarquable du moyen âge, qui, depuis la démolition de la sacristie, est insuffisamment soutenu vers le chœur et menace de s'effondrer.

Eglise de Marche

— Un projet de changements à apporter aux dispositions du chœur de l'église de Marche, dans le but d'agrandir l'espace réservé aux fidèles, a été soumis au Collège à la fin de l'année dernière. La fabrique faisait valoir, à l'appui de ce projet, que l'église était devenue trop petite pour la population; mais il résulte des renseignements donnés depuis lors par l'administration communale, dont l'avis n'était pas joint au dossier, que l'agrandissement proposé était loin d'être nécessaire; cette administration a fait connaître aussi que les travaux projetés, ainsi que d'autres non prévus aux plans, étaient déjà en cours d'exécution sans l'intervention de l'auteur du projet.

En présence de la marche irrégulière suivie en cette circonstance par le conseil de fabrique, des délégués du Collège se sont rendus à Marche, à la demande de M. le Ministre de la justice, à l'effet d'examiner les mesures qu'il serait utile de prendre.

Un examen minutieux de l'édifice et des matériaux prove-

nant des démolitions a permis de constater la situation suivante :

Les changements apportés au chœur sont loin de constituer un embellissement pour l'édifice. Le banc de communion avec sa partie centrale semi-circulaire, le lutrin aigle en cuivre et les deux rangées de stalles formaient un ensemble d'un effet très satisfaisant, tandis qu'aujourd'hui le chœur est d'un aspect pauvre et nu. Le niveau de l'avant-chœur a été abaissé ; la partie semi-circulaire de l'escalier, ainsi que le banc de communion qui y correspond, ont été enlevés ; le lutrin, ouvrage de dinanderie qui n'est pas dénué de mérite, est relégué derrière l'autel ; les stalles ont été démolies et placées dans un magasin de l'église. Les autels latéraux qui se reliaient autrefois à la décoration générale du chœur ont été abaissés et modifiés sous le prétexte, qui est loin d'être justifié par le résultat, de les mettre en rapport avec le style de l'église ; enfin, on a bouché par une maçonnerie une porte latérale de l'édifice.

Tous ces travaux ayant été exécutés sans l'autorisation préalable exigée par l'arrêté royal du 16 août 1824, la Commission, adoptant les conclusions du rapport de ses délégués, a proposé de rétablir l'église de Marche dans l'état où elle se trouvait avant l'exécution de ces ouvrages.

A l'occasion de cette affaire, le Collège a cru devoir signaler la nécessité de compléter les dossiers par l'avis de toutes les administrations intéressées, avant de lui soumettre les plans et devis.

Les délégués ont appelé aussi l'attention sur les fonts baptismaux de l'église de Marche. Ces fonts en pierre bleue

datent du xve siècle et sont très intéressants. A la base de forme carrée se trouvent quatre lions : la cuve octogonale est ornée de têtes humaines et de rinceaux d'un dessin élégant.

Le Secrétaire général,

J. Rousseau.

Vu en conformité de l'art. 25 du règlement.

Le Président,

Wellens.

LES COMMENCEMENTS DE LA GRAVURE

AUX PAYS-BAS.

ROGER VANDER WEYDEN.

La question des débuts de la gravure a eu le privilège de conserver toute son actualité, malgré les savants et nombreux travaux que l'on possède sur la matière.

Renouvier, dont la vaste érudition servait si bien la longue expérience et le jugement éclairé, résumait en lignes découragées ses laborieuses investigations. « Plus on parvient à connaître d'estampes incunables, disait-il, plus on se persuade que l'origine de la gravure est un fait complexe, et qui ne saurait être précisé quant au *procédé*, à l'*inventeur*, au *pays* et à la *date*. Tous les documents connus n'aboutissent qu'à des généralités et à des hypothèses » (1).

Ces lignes, qui datent de plus de vingt ans, n'ont malheureusement rien perdu de leur justesse. Aucune œuvre nouvelle, aucun document inédit, n'a permis de remonter avec certitude jusqu'aux premières tentatives d'un art qui a eu des représentants glorieux et que l'on voit contribuer d'une manière si puissante au progrès de l'esprit humain.

---

(1) *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne jusqu'à la fin du quinzième siècle*, par Jules Renouvier. Bruxelles 1860, p. 5.

Le problème à résoudre n'est pas précisément de déterminer à quelle époque on a d'abord *gravé*, ni quel fut le premier *graveur* dans le sens absolu du mot ; il s'agit de savoir où et par qui furent créées les premières planches destinées à l'impression.

Il est aujourd'hui démontré que la gravure, et l'impression même, ont servi à des usages nombreux avant de revendiquer une place parmi les arts, et le nom de graveur apparaît dans les comptes longtemps avant l'existence constatée d'œuvres qualifiées gravures (1). On le voit appartenir à des orfèvres, à des ciseleurs, à des monnayeurs, et le travail s'associer de la manière la plus logique aux autres branches de leur métier (2).

Tout confirme cette assertion de M. Alvin que « l'art de multiplier les images au moyen de l'impression, n'a été d'abord employé que par des ouvriers et non par des artistes » (3).

L'invention même du papier ne précède pas nécessairement celle de l'impression, car l'art d'imprimer sur étoffes, sur cuir, sur vélin, remonte aux époques les plus reculées.

De tout ceci résulte que le progrès de la gravure fut

---

(1) M. Pinchart a publié récemment un compte payé à certain Jean Fovet, de Dijon, en 1390, pour la gravure de fers destinés à la confection de *pains à chanter* pour la chapelle de Bourgogne. (*Messager des sciences historiques*, 1881, p. 60).

(2) M. le comte Léon de Laborde a, des longtemps, insisté sur le voisinage nécessaire de la gravure et de l'orfèvrerie. (*La plus ancienne gravure du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale est-elle ancienne?* dans l'*Artiste*. Paris 1840).

(3) *Les graveurs anciens*. (*Revue universelle des Arts*, t. III (1856), p. 147).

insensible, la transition en quelque sorte inaperçue entre l'œuvre purement manuelle et celle qui mérite d'être envisagée comme œuvre d'art.

L'apparition soudaine de l'épreuve d'une planche gravée, ayant les caractères d'une création, et pour objet unique de valoir comme œuvre d'art, eût été, semble-t-il, un fait assez frappant pour être consigné dans les annales artistiques. Il le méritait autant que l'adjonction de la couleur à l'huile aux procédés antérieurs et le nom de l'auteur d'une telle innovation ne se fut point perdu (1).

Jean Stradan a donné une place à la gravure sur cuivre dans son recueil des inventions et découvertes (*Nova Reperta*, planche 19), sans projeter aucune lumière sur la question des débuts de cet art, ni même sur la manière de le pratiquer. Il se borne à représenter un atelier de graveur et d'imprimeur avec l'inscription : *Sculptor nova arte, bracteata in lamina, scalpit figuras, atque prœlis imprimit.* C'est, pensons-nous, une des allusions les plus anciennes à l'introduction de la gravure en taille douce.

L'objet de cet article n'exige pas un nouvel examen des procédés qui semblent avoir frayé la voie au travail de la gravure au burin proprement dite. Il ne semble nullement invraisemblable que l'application au métal des procédés de gravure en taille d'épargne, devait conduire à des essais

---

(1) Il ne faut ajouter qu'une importance secondaire à la légende de Maso Finiguerra, rapportée par Vasari, comme ayant servi de point de départ à l'impression en taille douce. Quant à l'introduction de la couleur à l'huile, elle ne fit en aucune sorte renoncer à l'emploi de la detrempe que plusieurs artistes pratiquaient encore au XVIe siècle, comme on le sait par VAN MANDER.

plus simples et plus exclusivement adaptés à un travail artistique. On est d'accord pour reconnaître dans les criblés des gravures en métal, et M. Renouvier (1) les qualifiait, avec raison, *de gravures d'orfèvres*. De même, il existe suffisamment de planches de métal en taille d'épargne pour démontrer les avantages de ce mode de gravure, très bien exposés par M. de Longpérier dans un article de *Cabinet de l'Amateur* (2) à l'appui d'une impression de la planche de *Sainte Bathilde*, gravée en relief sur cuivre.

« Il est évident, dit M. de Longpérier, que les traits et les hachures ont quelque chose de plus simple et de plus délié que ce que nous montrent les gravures sur bois de cette époque, mais il faut tenir compte de la différence de matière.

» Le métal permettait de tracer avec infinement de liberté certaines lignes courbes que les artistes d'alors ne pouvaient pas produire sur le bois, dont le fil était un obstacle perpétuel pour des mains inexpérimentées » (3).

A cette appréciation, d'ailleurs conforme à celle de plusieurs autres écrivains, parmi lesquels il faut citer M. Passavant, nous ajouterons que l'emploi du métal tolérait une combinaison de procédés qui pouvait très naturellement ouvrir la voie à la simple opération de traiter le métal uniquement en creux.

---

(1) *Des origines de la gravure en France*. (*Gazette des Beaux-Arts*, t. II (1859), p. 17).

(2) Paris 1842, p. 367.

(3) M. Lippmann, dans un très savant travail sur les débuts de la xylographie (*Ueber die Anfänge der Formeschneidekunst und des Bildruckes*, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. I, p. 218 (1876), est d'un avis contraire. L'auteur considère comme des exceptions les planches de métal gravées en relief.

Cette question technique tire ici son principal intérêt du lien qui vient unir entre eux deux genres de travaux qui semblent se succéder à un intervalle assez éloigné du moyen âge, bien qu'en réalité la gravure en creux fût pratiquée depuis plusieurs siècles sans but d'impression. D'autre part, sans que les produits eussent une valeur artistique bien haute, on imprimait déjà la gravure en taille douce en 1446, comme le démontrent les planches possédées par M. Renouvier et qui appartiennent actuellement au musée de Berlin (1).

Il reste donc acquis que la gravure sur cuivre, à l'époque où elle se produit sous le burin du maitre dit de 1466, avait traversé déjà une période assez longue d'enfantement, et qu'elle pouvait atteindre par étapes relativement courtes, la perfection qu'elle acquiert sous le burin d'Albert Dürer et de Lucas de Leyde, en passant par Martin Schongauer.

L'importance du rôle des Pays-Bas est généralement proclamée par tous les auteurs en ce qui concerne les débuts de la xylographie. M. W.-M. Conway a récemment prouvé que le plus ancien livre existant : *L'exercitium super Pater Noster*, est une œuvre flamande (2). Il s'agit ici d'un recueil de planches accompagnées de légendes, dont la bibliothèque de Mons est seule, avec celle de Paris, à posséder un exemplaire.

---

(1) Voir pour la description de ces planches : Passavant, *Peintre-graveur*, t. II, pp. 3 et suiv.

(2) *The first printed book known* : Article de l'*Academy* de Londres, n° du 4 juin 1881, p. 413. M. Conway prouve que ce recueil émane du même auteur que le *Spirituale Pomerium* de la Bibliothèque royale de Bruxelles, et qui a fait l'objet d'une étude de M. Alvin, accompagnée d'une reproduction, dans les *Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque royale*.

Aucun des arguments invoqués jusqu'à ce jour contre l'authenticité de la *Vierge* de 1418 du cabinet de Bruxelles, ne nous parait suffire à prouver que la date de cette planche est fausse. Passavant allait jusqu'à prétendre que l'épreuve portait les traces d'un grattage à l'endroit du millésime, mais c'était là une méprise complète, à telles enseignes qu'un écrivain postérieur, M. Lippmann, qui se fonde sur le caractère de l'œuvre pour en contester la date, affirme qu'un chiffre doit avoir été omis par le graveur (1).

Parmi les œuvres primitives que décrit M. Passavant, il en est dont l'origine flamande est prouvée par les textes mêmes, et l'auteur se trompait de la manière la plus manifeste en donnant ces inscriptions comme étant du patois de la Westphalie ou de la Basse-Allemagne.

Le grand style des planches de l'*Exercitium* et de la *Légende de Saint Servais* de la bibliothèque de Bruxelles, suffirait, à défaut d'autres preuves, à établir la supériorité des Flamands dans les travaux de l'espèce, œuvres à côté desquelles des planches comme celles de la *Chronique de Nuremberg* ne peuvent être qualifiées que de barbares.

Il serait absolument inadmissible qu'une contrée, favorisée comme l'était la nôtre sous le rapport artistique, qui comptait dans toutes les branches de l'art des représentants de premier ordre, eût été privée d'hommes habiles à manier le burin. Car, il faut l'observer, si la gravure sur bois ne nous montre que le dessin d'un maître plus ou moins heureusement rendu par un auxiliaire, la gravure en creux dispen-

---

(1) *Ueber die Anfänge, etc. Op. Cit.*

sait de ce recours, et permettait au dessinateur, comme au peintre, de faire lui-même tout le travail.

Malgré le voisinage naturel des peintres et des miniaturistes, il semble désormais établi que le métier d'enlumineur avait ses droits et ses privilèges spéciaux (1). Des grands peintres ont pu, sans doute, faire des miniatures, mais non d'une manière habituelle.

La gravure en taille douce n'est mentionnée dans les règlements d'aucune des corporations artistiques des villes flamandes, ce qui peut faire croire qu'elle ne constituait pas une branche indépendante de la peinture, de l'enluminure ou de l'orfèvrerie. Comment croire que ces peintres grandioses, ces miniaturistes dont l'amour du détail se traduit dans des œuvres qui sont parfois des merveilles, et dont le style inspire notoirement des graveurs tels que le Maître de 1466 et Martin Schongauer, n'auraient pas eux-mêmes donné à la gravure des types assez importants pour servir de modèles aux maîtres qui héritent le plus manifestement de leur influence, sinon de leurs enseignements directs?

La succession ne s'indique pas, au premier abord, entre les tentatives très dispersées auxquelles semble appartenir une origine flamande et les maîtres qui viennent un peu plus tard se signaler par des séries considérables de planches. La rareté même des plus anciens spécimens contribue pour une bonne part à produire cet effet. Rien ne serait plus désirable qu'une reproduction systématique et régu-

---

(1) W.-H. James Weale, *Documents inédits sur les enlumineurs de Bruges* (*Le Beffroi*, t. IV, p. 238).

lière, par la photographie, de ces épreuves éparses dans les divers cabinets.

Les iconographes allemands ne manquent pas de s'appuyer sur l'analogie de manière et même de procédé, de plusieurs œuvres du Maître de 1466 avec les travaux de Martin Schongauer, d'où la constitution d'un ensemble imposant de gravures appartenant exclusivement à l'Allemagne, alors que, précisément, Martin Schongauer vient faire dans les Pays-Bas son apprentissage.

La direction actuelle des études iconographiques amènera inévitablement à restituer à la Flandre la part d'autorité et d'influence que Bartsch et Passavant semblent lui refuser dans les débuts de la gravure. Non pas qu'il faille jeter dans la balance les préoccupations de nationalité, où elles n'ont rien à voir, mais par une raison péremptoire, celle des faits acquis.

M. Renouvier (1), et plus récemment le professeur Sidney Colvin (2), ont dirigé l'attention vers ce maître que Bartsch désignait sous le nom de *Graveur de l'histoire des premiers hommes* (3), et mieux connu maintenant sous le nom de *Maître des sujets de Boccace*, un des artistes les plus avancés dans la technique, et les plus corrects du moyen âge. M. Sidney Colvin a montré ce puissant dessinateur, dont on ne connaît que six pièces, en relation avec Colart Mansion, l'imprimeur brugeois. Le même écrivain a fait des observations intéressantes sur l'identité des deux figures de larrons du tableau

(1) *Histoire de l'origine et des progrès*, etc., p. 115.
(2) *Le maître des sujets tirés de Boccace*, dans l'*Art*, t. XIII, p. 149 et 180.
(3) *Peintre Graveur*, X, 37, 72.

de Memling : *les sept douleurs de Marie*, au Musée de Turin (1), avec un groupe du *Portement de la Croix*, estampe de Martin Schongauer.

Waagen n'hésitait pas à faire du Maître en 1466 un élève de Roger Vander Weyden, et montrait dans un tableau du Musée de Berlin, *la sibylle Tiburtine*, la composition-type d'une estampe du graveur anonyme, dans l'œuvre duquel Passavant désigne une autre réminiscence du grand peintre flamand.

Un spécimen plus important de la gravure flamande en 1468, nous est fourni ensuite par la planche des *Grandes armoiries de Bourgogne* du Cabinet de Bruxelles. On sait aujourd'hui que cette planche reproduit une des compositions décoratives exécutées pour le mariage de Charles le Téméraire avec Marguerite d'York en 1468 (2). M. Harzen n'avait pas hésité à voir dans cette estampe une œuvre du Maître de 1466, et si l'attribution n'a pas été généralement admise, il n'en faut pas moins reconnaître que, réellement, la planche est très proche de ce graveur. Les figures de saint Georges et de saint André, telles qu'elles apparaissent dans l'épreuve du Cabinet des Estampes, se rattachent positivement par le style aux œuvres du Maître de 1466, quoiqu'on en ait pu dire (3).

(1) N° 358 du catalogue de 1879.

(2) *Le Graveur de* 1468, par le baron de WITTERT. Bruxelles 1877. — Alexandre PINCHART : *Un dernier mot sur les deux planches représentant les grandes armoiries de Bourgogne*. (*Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 2e série, t. LXVI, n° 8 (1878).

(3) L'épreuve de cette planche qui appartenait à M. PINCHART, et que possède maintenant M. Malcolm, montrait ces figures considérablement défigurées par un artiste plus maladroit.

Il est à peine besoin de revenir sur le manque d'unité de l'œuvre de l'artiste que l'on a longtemps considéré comme le plus ancien graveur au burin. Une première manière que Renouvier lui attribuait, le range à coté d'un maître « vaguement aperçu », que Duchesne (1) appelait le *Maître aux banderolles*, et que l'on désigne maintenant sous le nom de *Maître de* 1464. Passavant a entrepris de classer l'œuvre de ce dernier artiste, et est parvenu à lui assigner au delà de cinquante compositions, parmi lesquelles il en est une qui porte la date de 1464.

Disséminées dans les collections les plus importantes, ces œuvres sont fréquemment accompagnées d'inscriptions positivement flamandes, et nullement en patois de la Westphalie, comme le voulait Passavant. Les sujets s'écartent assez souvent de la légende et l'artiste aborde volontiers l'allégorie et les sujets mondains. Il s'essaye même à l'ornement, selon le goût général de l'époque. Aucun des primitifs n'est plus digne d'attirer l'attention au point de vue spécial de notre étude, comme nous allons le montrer.

« Le maître au plumetis, dit Renouvier, — reprenant une qualification de Zani, — dérive, quant à la composition, des dessinateurs des livres des pauvres ; il prend ses sujets dans la même catégorie, il les dispose volontiers dans des compartiments ogivaux, et les accompagne d'inscriptions, mais il s'écarte d'eux par le style, aussi bien que par l'exécution matérielle de ses planches. En gravant en creux ses cuivres, l'artiste, occupé de ses surfaces autant que de ses

(1) *Voyage d'un iconophile* (1854), p. 188.

contours, les charge de petits travaux uniformes en coup de plume ou pointes de flèches, et n'obtient pour effet que des clairs placés arbitrairement sur les têtes, les mains, et quelques éminences ou des ombres ramassées dans les plis de ses épaisses draperies ; ses fonds ressortent ordinairement en clair et sont semés de quelques brins d'herbes ; ses arbres sont dentelés, comme ceux des gravures xylographiques : il manque également dans les plans et dans les détails ; enfin, ses estampes, bien qu'à l'encre noire, paraissent tirées au frotton plutôt qu'à la presse. Il a une façon de dessiner dont on chercherait vainement, je crois, les précédents : ses têtes manquent de crâne, ses nez sont alternativement très allongés dans les têtes de profil, et très écarquillés dans les têtes de face ; ses formes en général roides ; ses physionomies oscillant entre la grimace et l'immobilité, etc..., à tous ces signes, je ne reconnais ni un peintre ni un orfèvre, mais un graveur opiniâtre, un de ces artistes qui s'attachent aux difficultés d'un art, même alors qu'ils ne sont pas doués des facultés par lesquelles on les surmonte et qui contribuent à ses progrès sans y gagner la moindre gloire. Si l'on voulait bien ne considérer les nombreuses gravures au burin qui ont précédé que comme des essais d'artistes adonnés à un autre art que celui de gravure, mais s'exerçant accidentellement à cet art nouveau, le Maître au plumetis serait le premier graveur sur cuivre de profession (1). »

Si bien écrite que soit cette étude, elle généralise trop, car il y a dans l'œuvre du maître de 1464 des compositions

---

(1) Passavant dit, de son côté, que ce maître et ses élèves constitueraient le groupe le plus ancien des graveurs de la Basse-Allemagne et de la Hollande.

du plus réel mérite, des figures du plus grand style, déparées seulement par une maladresse fréquente dans le maniement de l'outil. Mais nous sommes encore à l'enfance de l'art de graver en creux.

Parmi les créations de l'artiste très typique que nous venons de citer, il en est une qui peut trancher la question en faveur des attaches flamandes de son auteur. C'est une planche qui, chose bien étrange, a échappé à tous les iconographes qui étudièrent les maîtres primitifs avec le plus d'attention, et que possède le cabinet de Hambourg parmi les richesses qui lui viennent de M. Harzen. Elle représente une *Descente de Croix* (1). Or, cette composition n'est autre que celle du célèbre tableau de Roger Vander Weyden, aujourd'hui au Musée de Madrid et qui fut peint pour l'église Notre-Dame-hors-des-murs, à Louvain.

Dès l'abord, une question se pose en présence de cette révélation : Roger Vander Weyden eût-il une part quelconque à la création de l'estampe?

Waagen, parlant du grand peintre, n'hésite pas à déclarer qu'aucun maître flamand, *sans en excepter les Van Eyck*, n'a exercé une aussi vaste influence. « Non seulement, ajoute-t-il, il eut pour élève Hans Memling, le plus grand maître de la génération suivante en Belgique, et son propre fils nommé comme lui Roger (2), mais on reconnaît également sa

(1) La planche est reproduite dans le beau catalogue de la collection de Hambourg, publié en 1878.

(2) Waagen ignorait que Roger Vander Weyden n'eut pas de fils portant le même prénom que lui. Son petit-fils Roger, vivait encore en 1528, comme il résulte d'une note de M. le chevalier de Burbure. (*Bulletin de l'Académie*, 2e série, XIX, 1865, p. 554).

manière dans d'innombrables travaux d'art de tout genre : miniature, gravure sur bois, estampes, etc., qui virent le jour à cette époque dans les Pays-Bas. » C'est en partie à la diffusion de ces travaux que le savant critique allemand attribuait la vaste renommée de leur auteur, en faisant observer que Martin Schongauer était venu jusque dans les Pays-Bas chercher des leçons à l'école du peintre.

Passavant fait plus encore. Il ne cite pas, à la vérité, d'estampes de Roger, mais il émet la supposition que, pendant son séjour à Florence, en 1450, ce grand peintre rendit visite à Maso Finiguerra, le célèbre orfèvre-nielleur, et lui enseigna la manière d'imprimer les estampes sans recourir à des empreintes de soufre (1).

Sans doute, c'est là une pure hypothèse ; il est pourtant un fait assez curieux, c'est que, sans établir aucune relation entre Roger Vander Weyden et le Maître de 1464, Passavant relevait une grande analogie de manière entre les estampes de ce graveur et celles des plus anciens maîtres du burin en Italie, notamment Sandro Botticcelli.

Le Maître de 1464 doit sa dénomination au millésime inscrit sur une seule de ses œuvres. Cette date est ici très importante, car elle est bien contemporaine de Roger Vander Weyden, mort précisément en 1464. En outre, comme à cette époque plus de vingt années s'étaient écoulées depuis l'exécution du tableau de la *Descente de Croix*, l'estampe a dû être, selon toute probabilité, exécutée sous les yeux du peintre, sinon par lui-même.

---

(1) *Peintre Graveur*, t. I 1860, p. 197.

Passavant, après une étude attentive de toutes les planches qu'il croyait pouvoir attribuer au graveur de 1464, arrivait à une conclusion diamétralement opposée à celle de Renouvier, et déclarait que c'étaient là les œuvres d'un peintre, bien plus, d'un peintre qui avait visité l'Italie, puisqu'il introduisait des cyprès dans ses fonds de paysages.

On voit qu'en réalité, aucune circonstance n'écarte la possibilité d'une participation de R. Vander Weyden lui-même à la gravure de sa *Descente de Croix*.

Mais, en pareille matière, sans doute, un point de première importance est la valeur même de l'œuvre.

On a vu comment Renouvier caractérise le talent du « Maître aux banderolles ». Passavant, pour sa part, repousse toute idée de relation du graveur avec l'école de Van Eyck.

Il convient, nous semble-t-il, de faire une large part aux difficultés inséparables d'un procédé nouveau. S'il ne fallait juger le maître que dans une seule planche, la *Descente de Croix* serait peut-être trop à son désavantage pour amener la supposition que le grand peintre qui se révèle dans les pages glorieuses de Munich, de Beaune, d'Anvers et de Berlin, ne conserverait, en se faisant graveur, qu'une partie si faible de ses moyens. Mais il y a bien d'autres choses à considérer. Non seulement les physionomies des personnages de la planche de Hambourg ne manquent ni de grandeur, ni d'expression, mais l'estampe s'écarte d'une manière trop sensible, par sa composition, de toutes les éditions connues du tableau de Madrid, pour que l'on puisse réellement penser à la main d'un copiste vulgaire.

On sait que Crowe et Cavalcaselle diffèrent d'opinion avec Waagen sur l'identité du tableau qui nous occupe. Pour les

premiers, l'œuvre du Musée du Prado est l'original ; pour le second, au contraire, c'est le panneau de l'Escurial qui devrait être préféré. Il y a encore une ancienne copie à Berlin et une réduction à l'église Saint-Pierre de Louvain.

Chaque fois, pourtant, la composition se présente sans modifications importantes. Les groupes se développent en largeur. Le cadavre du Christ est soutenu maladroitement par Joseph d'Arimathie et deux hommes, dont l'un, monté sur une échelle (1) appuyée à la croix, retient encore le bras du Sauveur. Le panneau a une forme particulière ; il porte à la partie centrale du haut une annexe destinée à faire voir le sommet de la croix avec l'inscription I. N. R. I.

Dans la gravure, au contraire, la composition se présente en hauteur. Non seulement la croix a été de beaucoup élevée, mais on voit aussi, à droite et à gauche, les deux larrons crucifiés, l'un de dos, l'autre de face, à peu près comme dans l'estampe du maître à la Navette (Jean de Cologne), où, — soit dit en passant, — le graveur a repris d'une façon presque textuelle la figure de saint Jean de Roger Vander Weyden.

Dans le tableau, l'homme monté à l'échelle, est en partie caché par la traverse de la croix. Sa main droite, qui contourne cette traverse, tient encore les tenailles dont il s'est servi pour détacher les mains du Christ. Dans la gravure, au contraire, l'outil est remplacé par les clous, et gît à l'avant-plan de la composition. Cette substitution, parfaitement raisonnée, prouve que nous ne sommes pas en présence d'un copiste servile. Ce qui le prouve mieux

---

(1) Van Mander, parlant du tableau, parle de *deux* personnages montés sur des échelles, ce qui est évidemment une erreur.

encore, c'est le dégagement complet de la tête du personnage dont il vient d'être question.

Les croix des larrons portent des écriteaux avec les mots : *Dismas bonus* et *Gesmas malus*. C'étaient les noms donnés, au moyen âge, aux malfaiteurs crucifiés aux côtés du Christ. Ils n'apparaissent, généralement, que dans des spécimens très anciens, notamment le grand *Crucifiement*, dit de la Bible Mazarine au Musée britannique, et dans l'exemplaire de la même composition qui appartient à M. le baron Edmond de Rothschild (1).

L'avant-plan a été aussi modifié. Il semble que la composition soit maintenant pourvue d'une base taillée à larges pans, comme pourrait l'être une sculpture en bois. Le terrain est semé de plantes.

Non content de changer la disposition, le graveur a, en outre, apporté aux coiffures des hommes des changements curieux. Deux des personnages qui soutiennent le Christ ont la tête couverte, l'un du chaperon, l'autre d'une coiffe, qu'il est rare de rencontrer encore au milieu du xve siècle. Quant au personnage monté sur l'échelle, il a la chevelure serrée par un bandeau. La plupart des têtes, enfin, sont modifiées; tel personnage barbu dans le tableau, est imberbe dans l'estampe, etc.

Bien loin que la composition ait perdu d'une manière quelconque par le fait des changements que nous venons d'énumérer, elle se présente sous un aspect beaucoup plus favorable. Les deux figures de larrons, ajoutées latéralement,

(1) Voy. WILLSHIRE M. D. : *A descriptive catalogue of Early Prints in the British Museum*, vol. I. London, 1879, n°s 7 et 8.

complètent l'ensemble et, laissant à part toute question de mérite d'exécution, l'œil est moins choqué qu'il ne l'est à l'aspect du tableau, par le resserrement excessif des personnages dans un cadre à peine assez large pour laisser toute la liberté nécessaire à leurs mouvements.

Il serait impossible, au surplus, de méconnaître chez le Maître de 1464 plusieurs des qualités d'un artiste de premier ordre, et son grand *Christ en croix* du cabinet de Munich (1), bien supérieur à la planche dont il vient d'être parlé, est, à tous égards, une œuvre des plus distinguées et des plus remarquables par la composition et le style.

Il pourrait être hasardeux d'identifier le Maître de 1464 avec Roger Vander Weyden. Si, toutefois, on fait la part des diverses circonstances qui provoquent le rapprochement, on est irrésistiblement amené à ne point repousser d'une manière absolue une hypothèse qui, en somme, n'a rien d'excessif.

Si Roger n'a pas été cité comme graveur, il n'y a là rien d'insolite. Où sont les noms de tant d'autres graveurs : du Maître de 1466, du Maître W., du Maître capital que l'on désigne sous le nom de Graveur de 1480 et que Passavant rapprochait de Memling? Où est, même, le nom de cet artiste si grand de nos provinces, qui fut le contemporain d'Albert Dürer, et qui n'est connu, faute de mieux, que sous le nom de Dirk Van Star, parce qu'il signe d'une étoile entre un D et un V?

Il n'y a rien de trop osé à soulever la question de Roger Vander Weyden graveur, précisément à une époque où l'on

---

(1) Reproduit dans l'ouvrage de Brulliot : *Copies photographiques des plus rares gravures de la collection royale d'estampes de Munich.*

peut être persuadé que les plus grands peintres s'exercèrent à manier le burin.

Si Vander Weyden a pu enseigner à Maso Finiguerra à imprimer ses nielles, et si le Maître de 1464 a pu enseigner à Botticcelli à graver ses cuivres, comme le veut Passavant, il peut bien être admis qu'une telle connaissance des procédés de la gravure impliquait une connaissance également approfondie des ressources de l'art, et si Martin Schongauer a été l'élève de Roger Vander Weyden comme peintre, rien n'est plus naturel que de supposer que l'action de son maître se fait sentir dans les estampes, qui presque seules permettent aujourd'hui de juger l'illustre peintre et graveur de Colmar.

Henri Hymans.

LA VERRERIE ET LA CRISTALLERIE

DE VONÊCHE.

Vonèche est un village de la province de Namur, sur la route de Dinant à Bouillon, à deux lieues et demie de Givet (1).

Il y a environ cent ans, il comptait quarante maisons groupées dans la partie basse de l'agglomération actuelle, et était comme perdu au milieu des bois immenses qui l'environnaient de toutes parts. Les habitants, chasseurs et braconniers, ne s'occupaient guère d'agriculture ; ils négligeaient le défrichement de leurs propres terres et, pour avoir l'occasion de chasser le sanglier, allaient jusqu'à louer des portions d'essarts dans la forêt de Beauraing, à six kilomètres de chez eux. Cette situation exceptionnelle explique pourquoi Vonèche fut naturellement désigné au choix des industriels qui, vers la fin du dernier siècle, étaient en quête d'un endroit propre à l'établissement d'une verrerie.

Là, en effet, ils avaient sous la main, et en grande abon-

(1) Vonèche faisait partie du comté d'Agimont, acheté le 6 avril 1556 (n. st.), pour la somme de 145,000 florins, par Marie de Hongrie, au nom de Charles-Quint, au comte Louis de Stolberg (*Annales de la Société Archéologique de Namur*, t. VIII, p. 304).

dance, le bois nécessaire à l'alimentation de leurs fourneaux (1).

Tout indique que Pierre-Nicolas Mathy ou Mathys, licencié en droit à Fumay, fut le principal promoteur de l'affaire.

Esprit ingénieux, caractère actif et entreprenant, il avait tout ce qu'il faut pour réussir. Il commença par se procurer les fonds nécessaires pour l'exécution de son projet, et les trouva chez les sieurs Laforêt, négociant à Bruxelles, d'Autrebande et Demaret; ce dernier était maire de la ville de Mézières. Puis, tout en se réservant pour lui-même la direction générale de l'entreprise, il voulut s'assurer le concours d'un homme du métier, apte à diriger les travaux de l'usine; il le rencontra dans Gérard André, de Saint-Quentin (Moselle), maître souffleur et directeur de verrerie à Monthermé.

Cela se passait à la fin de 1777. Le 10 janvier de l'année suivante, Mathys acheta conditionnellement, près de Vonèche, des terrains (2) pour y jeter, dans des proportions modestes, les bases de son exploitation.

---

(1) Dans un rapport adressé au Gouvernement par N. de Villers-Masbourg, bailli du comté d'Agimont, pour l'établissement d'une verrerie dans les Pays-Bas, « à l'instar de celle de Monthermé », il est dit que, de tous les endroits de la province de Luxembourg, les deux plus avantageux à tous égards sont Vonesche et Javingue; que les coupes réglées des bois au comté d'Agimont donnent annuellement dix à onze mille cordes; qu'on en coupe deux mille dans les bois de Hossay, autant dans celui de Saint-Remacle, et douze cents dans ceux de Beauraing; ce qui fait quinze à seize mille cordes par an, qui, n'ayant pas de débouché, sont réduites en charbon pour les forges du comté de Namur. (Archives de M. le comte Cornet, à Vonèche).

(2) J'ai sous les yeux le plan des terrains achetés: 1° un terrain en gazon, vague et inculte, appelé aussi trieux, aisance, commune ou virée de Vonèche, d'une contenance de 4 bonniers 180 verges (le bonnier de 400 verges, et la verge de 16 1/2 pieds de Saint-Lambert), vendu 525 écus d'Espagne; 2° deux quartiers de bois achetés à des particuliers, à raison de 1 florin 10 sous de France la verge; 3° une terre labourable *en champ Bidaux*, appartenant à Polet, payée 6 louis ou 24 pièces à la couronne. Le 1er juin 1780, Mathys échangea cette dernière avec son voisin Rolot contre trois verges de jardin.

Comme ils appartenaient en partie à la communauté, les habitants de Vonèche, dûment convoqués, se rassemblèrent *vinagèrement* chez leur mayeur. Là, on leur fit part de la proposition de Mathys d'acheter un terrain vague et communal situé au-dessus du village, et tel qu'il se trouvait figuré sur un plan étalé sous leurs yeux. La chose mise en délibération et les voix « colligées avec ordre », il fut décidé : 1° que la communauté cédait en toute propriété le terrain en question à Mathys, pour y créer une verrerie, dans le cas où il en obtiendrait l'autorisation de S. M. ; 2° que tous les chemins qui s'y trouvaient seraient supprimés, sauf une *voie herdalle* pour conduire les bestiaux à la pâture, ou *de commodité* pour les voitures, se dirigeant vers le bois le Chênu, et ayant partout 72 pieds de largeur ; 3° que Mathys serait autorisé à creuser un canal de trois à quatre pieds de large pour amener dans son établissement l'eau de la fontaine de Damerie (1) et celle du ruisseau d'Ordais — qui se jetait dans la Wimpe, — pour être de là conduites au milieu du village, à l'usage des habitants ; 4° que Mathys paierait annuellement à la communauté de Vonèche la rente foncière d'un capital de 840 florins (2).

Après avoir trouvé des associés pour les capitaux, un emplacement convenable pour l'usine et un chef de fabrication expérimenté, Mathys et ses associés adressèrent une requête

---

(1) Sur le plan figure un étang d'une superficie de cent verges environ. C'était sans doute cette *fontaine*.

(2) Le 1er février 1792, le greffier de la cour et justice foncière de Vonèche déclare que les verreries impériales et royales, sises sur sa juridiction, ne sont chargées que d'une rente foncière de 7 florins de Luxembourg, au profit de S. M., pour le cours d'eau qui alimente le moulin desdites verreries.

au Gouvernement des Pays-Bas à l'effet d'être autorisés à établir, sur le territoire de la commune de Vonèche, « une verrerie où ils se proposent de fabriquer du verre de toute espèce, tant en tables et à vitres qu'en gobleteries taillées, gravées et dorées, de même qu'en bouteilles, » déclarant « qu'ils s'étaient soumis à donner à ces différentes sortes de verre une qualité supérieure. »

Leur demande fut favorablement accueillie, et, par lettres patentes du 14 août 1878, Marie-Thérèse autorisa André, Laforêt, Mathys, etc., à établir ladite verrerie, avec deux fours, pour un terme de 25 années, leur accordant quantité d'exemptions et autres faveurs propres à les encourager dans leurs efforts. Elle leur permettait notamment « de décorer cette verrerie du titre de *verrerie impériale et royale* » (1). Les termes de cet octroi témoignent du prix que l'on attachait à l'érection d'un établissement de ce genre dans les Pays-Bas.

Une fois en règle avec l'autorité, les associés ne perdirent pas de temps. Cinq jours après l'expédition de l'octroi, ils passent un contrat de société qui, par le nombre de ses articles — il y en a trente — et la minutie des détails, atteste la prévoyante prudence de l'homme de loi. Mathys et ses associés bailleurs de fonds, d'une part, André, de l'autre, stipulent que les acquisitions faites et à faire resteront communes ; que les premiers comparants verseront chacun quarante mille livres, sauf André qui, eu égard à ses connaissances spéciales, ne contribuera que pour deux mille quatre

---

(1) Voyez *annexe* I.

cents livres seulement; qu'avec ce capital — 42,400 livres — on commencera immédiatement les travaux; dans le cas où il serait insuffisant, les associés s'engagent à contracter un emprunt jusqu'à concurrence de vingt mille livres, pour être appliquées à l'exploitation. Si l'entreprise prospère, on pourra lui donner de l'extension et construire de nouveaux fours à Vonèche ou ailleurs dans les Pays-Bas. Mathys, et après lui son fils, seront directeurs généraux de tous les établissements créés et à créer; ils jouiront d'appointements à fixer d'après le degré d'importance des affaires; quant à eux, ils s'engagent à faire tous leurs efforts pour « fabriquer le plus beau et le plus solide verre qu'il sera possible. » Pour André, il est chargé de surveiller la construction des bâtiments, de s'occuper de l'achat des matières premières, de recruter les ouvriers et les artistes, de diriger la fabrication; il aura deux mille quatre cents livres d'appointements, le logement et le chauffage; l'entretien de son cheval sera à la charge de la société (1).

Les droits et les obligations de chacun ainsi réglés par un acte en due forme, on se met activement à l'œuvre. L'usine, qui reçut le nom de *verrerie Sainte-Anne*, fut rapidement construite, et, sous l'habile direction de Gaspard André, ne tarda pas à marcher à l'entière satisfaction des associés (2). Nul doute qu'elle n'eût atteint un haut degré de pros-

(1) Voyez *annexe* II.

(2) Au mois d'octobre 1778 fut réglé le compte définitif des terrains achetés pour la verrerie. A la réquisition du sieur Demain, « sous-directeur » de l'établissement, et des habitants de Vonèche, un géomètre « procéda à l'arpentage de l'endroit où l'usine devait être construite ». En voici le résultat: 4 bonniers 57 1/2 verges d'aisance communale; 564 verges du quartier Jean Gilles; 120 1/2

périté si, au bout de trois ans, la mort d'André ne fut venue l'arrêter dans son développement.

Chose curieuse! à cette époque, Mathys, qui semblait avoir mis l'affaire en train et qui avait si bien pris ses précautions pour assurer dans sa famille la direction à l'établissement, n'y possédait presque plus rien des cinq parts qui en constituaient l'intégralité. Peut-être avait-il eu immédiatement des difficultés avec ses associés. Toujours est-il que, dès le 25 novembre 1778, il avait vendu une de ses parts à Jean-Jos. Demaret, notaire à Mézières; le 17 juillet de l'année suivante, il en cédait une autre à Ph.-Ch. Duchatel, avocat à Reims, et le 14 octobre, une troisième à Barth. d'Autrebande, maître de forges à Namur. Une quatrième part appartenait à Mathys, Hub. Bouserez et Th.-Jos. Laforest; la cinquième à Gaspard André. Aussi Mathys était-il retourné à Fumay, où je le trouve, le 23 novembre 1780, avec la qualification de « ci-devant directeur de la verrerie de Vonèche. »

Le successeur d'André fut M. Letrenge, contre-maître d'un autre établissement; comme il était loin d'avoir les capacités de l'emploi, la fabrication ne tarda pas à s'en ressentir; après deux années d'essais et de tâtonnements, il fut congédié, et successivement remplacé par deux commis des bureaux qui, eux aussi, malheureusement, n'entendaient absolument rien aux affaires; leur gestion porta le dernier coup à l'usine. En 1787, on n'y faisait plus que du verre en

---

verges du quartier du Vieux-Maire; 157 3/4 verges du quartier *le Comble;* 29 1/2 verges du quartier C. Lambert; 116 5/8 verges pour le canal. En tout: 6 bonniers 25 5/8 verges. Lesquels, estimés à 7 1/2 sols de Luxembourg, font 641 florins 19 sols de Luxembourg ou, en argent de France (à raison de 3 florins 12 sols la couronne), 1,069 florins 18 sols.

table et seulement seize *travaux* par mois. En outre, le verre était de mauvaise qualité et le commerce n'en voulait plus.

Toutes ces circonstances, jointes aux dévastations occasionnées par les guerres des patriotes brabançons en 1792, eurent pour résultat l'absorption complète des premiers capitaux. Heureusement, l'acte de constitution de la société avait prévu le cas et stipulé que les associés fourniraient, à titre de prêt à 5 p. c., l'argent nécessaire pour soutenir l'entreprise. On fit donc une deuxième mise de fonds, et la société, disposant cette fois d'un capital de 586,151 francs, fut en état de reprendre ses travaux. Mais si l'argent ne lui manquait plus, les hommes continuèrent à lui faire défaut (1).

La conduite de l'usine fut confiée à un certain Gobut. L'incapacité de ce nouveau directeur eut bientôt épuisé toutes les ressources. Au mois de février 1793, il fut révoqué et obligé de fournir ses comptes. N'ayant pu justifier de certains paiements, il se trouva redevable envers la société d'une somme de 93,579 francs. Ce fut le coup de grâce, et comme, dès ce moment, il ne restait plus aux associés aucun espoir de relever leur entreprise, l'usine fut immédiatement fermée (2).

---

(1) Les ouvriers devaient être des hommes du métier, connaissant leur affaire. Dans un acte de l'an 1792 est mentionné Michel Riplin de Biche (Bitche), en Lorraine.

(2) Une note de l'an 1800 résume ainsi les causes de la ruine de la société et de l'abandon forcé de la verrerie, au printemps 1793. « Les pertes considérables que la société a faites à compter de l'automne de l'année 1789, et qui ont été occasionnées, d'abord par la guerre des Patriotes des provinces Belgiques avec l'Empereur. Les armées des Patriotes et de l'Empereur ont été plusieurs fois, tour à tour, et longtemps à cette verrerie, qui a été au pillage pendant tout ce temps-là, et aussi depuis ; et il a fallu abandonner pendant longtemps cette verrerie. Ensuite, l'entrée des armées françaises dans les provinces Belgiques et

Tout resta dans le *statu quo* jusqu'au printemps de 1799. Je crois deviner que, plus d'une fois, il fut question entre les associés de se défaire de la verrerie, mais qu'ils ne purent tomber d'accord. La veuve d'André, notamment, et ses enfants formaient opposition. Cependant, les bâtiments tombaient en ruines, et il fut enfin décidé que l'immeuble, avec tout ce qu'il portait, matériel et matériaux, serait mis en vente *par licitation* (aux enchères). Les ayants droit, à cette époque, étaient, outre la veuve André, les veuves d'Autrebande, Bousret de Bruxelles et Laforest de Fumay, et les citoyens Demarest, Duchatel et J.-B. Martin, officier de l'armée d'Italie. Mais, selon toute apparence, aucun acheteur sérieux ne se présenta. Les temps étaient mauvais. Afin de tirer un parti quelconque de l'établissement, il fallut bien se décider à le louer, et l'on fit accord pour trois ans avec un nommé Launoy, de Givet. Celui-ci ayant eu l'imprudence d'en confier de nouveau la direction à Gobut, ne put même pas achever son bail. Cependant, d'après un rapport officiel du temps, ses produits jouissaient encore d'une excellente réputation, et on y fabriquait même du cristal. « La verrerie de Vonèche, établie depuis une vingtaine d'années (?), offre plus

---

dans le pays de Liège. De même, les fréquentes incursions des troupes françaises dans la province de Luxembourg. L'impossibilité, pendant tous les temps ci-dessus, de continuer à envoyer le verre dans les provinces Belgiques et dans le pays de Liège; et son entrée en France était prohibée. La très mauvaise et ruineuse administration du dernier directeur et caissier, qui a abusé à tous égards de la confiance de la société. Enfin, l'impossibilité de la société, au printemps 1793, de faire face plus longtemps aux dépenses continuelles et considérables de cette grande verrerie » (*Arch. de Vonèche*). — Les ouvriers de Vonèche trouvèrent à s'engager dans les verreries de Sarre-Moulin ou Sart Moulin, de Saint-Michel près Hirson, dans le département de l'Aisne, etc.

d'intérêt que celle de Namur (1) et prouve plus d'intelligence de la part des entrepreneurs. Toutefois, le verre en est souvent gras, ce qui provient sans doute du trop de potasse qu'on y emploie. On y est parvenu à imiter assez bien le verre d'Angleterre, et même le cristal, pour que l'œil y soit trompé et qu'on ait besoin de recourir au toucher, afin de juger de la différence par la pesanteur. Elle tire de Vedrin la plus grande partie du sable qui lui est nécessaire (2), et celle de Namur le tire d'Andennes. Celle-ci aurait, par conséquent, un grand avantage sur celle de Vonèche si, abandonnant l'ancienne routine, ceux qui la dirigent voulaient tirer plus de parti des matériaux qui se trouvent en abondance dans les environs (3). » Au mois d'avril 1801, une des sœurs de M. Launoy reprit à son compte le bail de son frère, et fit même l'acquisition conditionnelle de l'établissement ; mais elle ne put faire face à ses engagements.

Sur ces entrefaites, un riche industriel de Paris, M. Aimé-Gabriel d'Artigues (4), directeur de la cristallerie royale de Saint-Louis Munzthal (Moselle) depuis 1790, vint, au mois

(1) Voici ce qu'on dit de celle-ci : « Dans l'enceinte même de la commune de Namur il existe, depuis plus d'un siècle, une verrerie maintenant fort négligée relativement aux procédés. Elle occupe une dizaine d'ouvriers tout au plus et ne fabrique que du verre blanc et de médiocre qualité ».

(2) Dans le mémoire de M. de Villers-Masbourg cité plus haut, on lit qu'il existe trois sablonnières dans les environs de Vonèche : une à Phelisepprest (Félix-pré?), France, à deux lieues ; une à Javingue, à une lieue, et une à Beauraing, aussi à une lieue. La première et la dernière fournissent du sable blanc, la seconde du sable rouge avec une veine de blanc.

(3) *Statistique du département de Sambre et-Meuse*, rédigée sous les yeux du citoyen Pérès, préfet, par le citoyen Jardinet, membre du conseil municipal de Namur et de celui d'agriculture, du commerce et des arts ; à Paris, de l'imprimerie des Sourds-muets, an X (1801-1802), p. 97.

(4) Ce nom est plus souvent écrit Dartigues, même dans les imprimés.

de mars 1802, visiter l'usine de Vonèche. Se rendant immédiatement compte des avantages de sa position et persuadé que, sous une impulsion intelligente, elle était appelée à un brillant avenir, il en fit l'acquisition le 10 du mois de mai suivant. Ses prévisions se réalisèrent.

Le 19 juillet (30 messidor an X), le nouveau propriétaire de Vonèche lança une circulaire ainsi conçue : « J'ai l'honneur de vous prévenir que cette manufacture, dont je suis devenu propriétaire depuis le mois de floréal seulement, vient, pour commencer à remonter ses fabrications tout à fait interrompues, d'allumer un four de verre à vitre, qui sera, comme par le passé, de la plus belle qualité. Vous trouverez ci-joint le tarif du prix .. J'ai tout à fait renoncé à la fabrication de la gobletterie ordinaire, telle qu'on la faisait ici avant moi. Mais, dans quelques mois, je mettrai en activité un four de crystal, semblable au crystal anglais et comme je l'ai fabriqué à la verrerie de Munzthal, dite Saint-Louis, que j'ai dirigée pendant plusieurs années... Quant aux glaces ou verre en table, dit de Bohême, qu'on fabriquait ici, l'époque de la saison ne me permettant pas de faire tous mes approvisionnements, je suis obligé d'attendre la campagne prochaine pour en fabriquer : mais je puis à l'avance vous assurer que les glaces que je vendrai ne seront pas sujettes à suer et à se calciner au soleil comme on l'a reproché quelquefois aux glaces qui sortaient de cette manufacture. »

J'ai sous les yeux un prix courant du *cristal en table de Dartigues*, où je lis cette note : « Le cristal en table n'a encore été fabriqué dans aucune manufacture. Il est fait pour remplacer le verre en table ordinaire, dont tout le monde connaît le défaut trop fréquent de suer à l'humidité et de se

calciner au soleil. Le mérite le plus essentiel du cristal en table est d'être absolument à l'abri de ces inconvénients. Il est aussi plus beau que les verres en table ordinaires; il suffit de le comparer à ces verres tirés de la Bohême et de l'Angleterre pour s'assurer qu'il l'emporte infiniment, par mille avantages, sur les plus beaux verres de vitrage et d'estampes qu'on tire de ces pays-là. »

C'était là de la réclame ordinaire, il est vrai. Mais M. Dartigues était homme à prouver qu'il ne voulait pas simplement jeter de la poudre aux yeux.

Bientôt sa manufacture, qui, depuis la mort de son premier directeur, n'avait fait que péricliter, devint l'une des plus importantes de l'Empire français, et sa réputation se répandit au loin (1). En 1805, M. d'Artigues mettant à profit l'expérience qu'il avait acquise à Munzthal dans la fabrication des cristaux, introduisit cette nouvelle branche d'industrie dans son établissement, qui, dès lors, prit le nom de *cristallerie de Vonêche*. C'est la première qui fut fondée en Belgique (2).

Sous ce nouveau nom, les progrès de l'usine furent rapides. Les anciens bâtiments, devenus insuffisants, furent remplacés par de nouvelles constructions. Les halles, les fours, les hangars, les remises, les logements des ouvriers s'élevèrent comme par enchantement. Pour tailler les cris-

---

(1) *Le Dictionnaire géographique et topographique des treize départements*, etc., d'Oudiette, imprimé en 1804, dit qu'à « Voneiche se trouve une verrerie renommée ».

(2) Van der Maelen. *Dictionnaire géographique de la province de Namur*, Bruxelles, 1852; Coup d'œil sur la province, p. 101, et l'art. *Vonêche*. Cfr aussi la *Patria Belgica*, t. III, p 232, *Les grandes industries*, par Edouard Romberg.

taux, on érigea au hameau de Tanton, un moulin à 24 tournants mus par le ruisseau de Wimpe, et deux tours à bras pour confectionner les roues en fer à l'usage des tailleurs ; on y avait aussi ménagé une petite forge et des magasins (1). Sur la route de Bouillon, dans une ferme, on préparait le souffre et la couperose ; mais cette manipulation, qui corrompait les eaux et nuisait à la végétation, dut bientôt être abandonnée.

M. d'Artigues, homme instruit et progressif (2), avait appliqué à son industrie les résultats acquis par la science. C'est ainsi qu'il apprêtait sur les lieux mêmes la plupart des matières premières qui entrent dans la fabrication du verre, telles que la silice, la potasse, etc. Ses recherches et ses expériences l'amenèrent à découvrir comment le plomb pouvait être converti en minium, produit que jusqu'alors il avait dû tirer de l'Angleterre. Le 9 juin 1827, il obtint un brevet pour exploiter seul, pendant dix ans, un procédé de son invention par lequel il était parvenu à chauffer les *carcaises* avec des braises au lieu de bois (3).

---

(1) Cfr la *Géographie de la province de Namur*, par V. D. M. (Van der Maesen), p. 194. — Par acte du 16 décembre 1806, Jean-René Louische, directeur des verreries et établissements de Vonêche, acheta, au nom de M. d'Artigues, un verger nommé *la Couture*, à Froidefontaine. A cette vente figurent comme témoins François Seguin et François Kemlin, employés auxdites verreries.

(2) Il a laisssé un mémoire *Sur l'art de fabriquer du flint-glass bon pour l'optique, suivi d'un rapport fait à la classe des sciences physiques et mathématiques de l'Institut de France, sur les résultats de cette fabrication*, Paris, P. Gueffier, in-8°, de 80 pages. Dès l'an VIII, la même classe avait chargé M. d'Artigues de rédiger un traité complet sur l'*art de la verrerie*. Son mémoire, lu à la séance du 11 décembre 1809, fut approuvé et imprimé dans le *Recueil des mémoires savants* ; le rapport, signé par Charles Laplace, Vauquelin et Biot, rapporteur, parut dans les n°s du *Moniteur français* des 7 et 8 février 1811.

(3) Voyez *annexe* n° IV.

Déjà, en 1820, il avait construit une halle dans l'intention de fabriquer des glaces coulées ; mais, je ne sais pourquoi, il renonça à ce projet (1).

Les produits de l'usine de Vonèche, qui consistaient en cristaux, demi-cristaux, verres communs, verres à vitres, glaces et globes pour lampes astrales (2), figurèrent avec honneur dans une exposition industrielle, à Paris ; une médaille fut décernée à M. d'Artigues.

La réputation de ce verre s'était si vite répandue que, dès 1810, et pour cette année seule, il en livra à la consommation pour la valeur d'un million de francs. Il était expédié dans tous les pays du monde, et particulièrement aux Indes. L'usine occupait jusqu'à cinq cents ouvriers, et depuis le mois d'août 1825 jusqu'au même mois 1826, on consomma 14,450 cordes de bois, en billettes et en rondins.

Du reste, M. d'Artigues était un homme d'ordre et d'administration ; on peut s'en convaincre en lisant le règlement qu'il fit pour la conduite de ses bureaux (3). C'était aussi un homme de cœur et d'énergie. En 1814, il avait été signalé comme ennemi des Alliés. Un jour, un détachement prussien arrive de Beauraing avec ordre de piller le village de Vonèche et de détruire la verrerie. M. d'Artigues s'avance à sa rencontre et, avec l'urbanité pleine de bonhomie qui le distinguait, il invite les officiers à le suivre au château. De là, il les conduit à la verrerie et, leur montrant ses ouvriers groupés, avec leurs femmes et

(1) *Patria Belgica, l. c.*
(2) Van der Maelen, *l. c.*
(3) Voyez *annexe* n° III.

leurs enfants : « Messieurs, dit-il, je connais le motif qui » vous amène. Vous êtes venus avec l'intention de réduire » cette manufacture en cendres. Vous pouvez agir. Mais » songez qu'en donnant suite à vos projets, vous plongez » dans la misère ces pauvres gens que vous voyez là devant » vous. » A ces paroles franches et loyales, les officiers émus se retirèrent sans exécuter leur mission.

M. d'Artigues, pour étendre ses relations commerciales avec la France, acheta en 1816 la verrerie de Baccarat lez Nancy, à laquelle il donna le nom de Vonèche (1) ; mais il ne la conserva que jusqu'en 1823.

En 1826, une société d'actionnaires s'étant formée pour établir une verrerie dans les bâtiments de l'ancienne abbaye du Val Saint-Lambert, près de Liège, M. Kemlin, longtemps directeur des travaux à Vonèche, fut nommé administrateur du nouvel établissement ; il emmena avec lui deux cent cinquante de ses anciens ouvriers (2). Ce fut le premier coup porté à la prospérité de la cristallerie de M. d'Artigues. A son tour, la révolution de 1830 vint arrêter les travaux de l'usine, qui, définitivement, fut fermée au mois de décembre (3). Elle avait eu une existence d'un demi-siècle.

---

(1) On m'a communiqué un *Tarif imprimé des cristaux de M. Dartigues, propriétaire des établissements de Vonèche à Baccarat* (Meurthe).

(2) Voy. *Patria Belgica, l. c.;* Van der Maelen, *op. cit.*, Coup d'œil sur la province. p. 56.

(3) Le *Dictionnaire géographique* de Van der Maelen, imprimé en 1832, parle de la verrerie de Vonèche comme étant en pleine activité : « La fabrication du verre commun et du cristal occupe plus de 400 ouvriers dans le bel établissement de M. d'Artigues, à Vonèche... La cristallerie de Vonèche peut lutter avec avantage contre la cristallerie anglaise pour la bonté de ses produits .. Le bois sert de combustible dans l'établissement de M. d'Artigues ». Ce qui est plus fort, c'est que la *Géographie de la province de Namur* par V. D. M., imprimée à Bruxelles

D'ailleurs, M. d'Artigues avait besoin de repos ; ses études et ses préoccupations constantes avaient épuisé ses forces. Il continua cependant de résider à Vonèche (1), où il avait créé une belle propriété contiguë à sa fabrique. Dix-huit à vingt hectares de broussailles, acquis au prix de cinquante centimes la verge de Saint-Lambert, avaient été convertis en un parc, au milieu duquel fut construit, de 1812 à 1815, un superbe château.

Pendant longtemps, les immenses bâtiments de la verrerie restèrent vides et abandonnés. En 1841, la commune de Vonèche ayant résolu de faire reconstruire l'église paroissiale qui menaçait ruine, M. d'Artigues lui fit don d'une somme de 4,000 francs, et, de plus, lui céda généreusement tout le terrain occupé par le *grand quartier* et la *cantine*, qui furent démolis. Les matériaux, joints aux débris du vieil édifice, suffirent pour la construction de l'église actuelle, qui, commencée en 1845, fut achevée l'année suivante. Ensuite, M. d'Artigues fit raser les autres constructions de l'usine, de telle sorte qu'aujourd'hui il n'en reste plus aucune trace. Enfin, le 4 décembre 1844, il vendit sa propriété à M. le comte Félix Cornet de Ways-Ruart (2), et se retira à Paris,

---

en 1842, mentionne aussi, p. 194, l'usine de Vonèche comme existant encore. Deux cent quarante ouvriers allèrent chercher de l'ouvrage dans les établissements du Val Saint-Lambert, de M. Zoude à Namur, à Maestricht, à Paris et ailleurs.

(1) En 1818, M. d'Artigues avait acheté, à M. Bouqueau, sa faïencerie de Belgrade lez Andenne. J'aurai l'occasion de revenir sur ce fait dans une notice que je prépare sur la fabrication des faïences d'Andenne.

(2) Pour six cent mille francs. M. d'Artigues était aussi propriétaire du domaine de Mirwart, dont il détacha les bois de Saint-Remacle lez Hautfays pour les réunir à Vonèche. Il vendit sa propriété de Mirwart, en 1855, pour la somme de un million cent mille francs.

où il mourut le 27 mars 1848, âgé de 78 ans (1). Il avait passé à Vonèche quarante-deux années de sa vie, et, suivant le calcul de M. Seguin, son caissier général, il y avait fait des dépenses et des affaires pour quatre-vingts millions de francs (2).

STANISLAS BORMANS.

ANNEXES.

I

Octroi pour l'établissement d'une verrerie à Vonêche.

14 août 1778.

« Marie-Thérèse, etc. Reçu avons l'humble supplication et requête des nommés André, La Forest, Matthys et associés, par laquelle, après nous avoir représenté qu'ils désireroient établir à Vonèche, au comté d'Agimont, dans la province de Luxembourg, une verrerie où ils se proposent de fabriquer du verre de toute espèce, tant en tables et à vitres,

---

(1) Il avait épousé, en 1825, Mlle Annette Georges, de Nancy, morte le 20 avril 1870. Sa fille unique fut mariée, en 1853, à M. le comte de Ribas de la Picardie (Oise).

(2) C'est principalement à l'aide de documents que M. Laurent Vermer, régisseur des biens de M. le comte Cornet, à Vonèche, a bien voulu me communiquer, que j'ai rédigé cette notice. M. Roland, curé de Haut-Fays, m'a aussi fourni quelques renseignements. Enfin, M. Poskin, curé de Vonèche, a eu l'obligeance de mettre à ma disposition un travail manuscrit de M. Kinet, l'un de ses prédécesseurs (1825 à 1858), dont M. Van der Maelen avait déjà fait usage pour son *Dictionnaire géographique de la province de Namur.*

qu'en gobleteries taillées, gravées et dorées, de même qu'en bouteilles, et après s'être soumis à donner à ces différentes sortes de verres une qualité supérieure, ils nous ont supplié de leur accorder nos lettres patentes d'octroi pour l'établissement de cette verrerie, avec les exemtions et faveurs propres à l'encourager. Savoir faisons qu'inclinant favorablement à ladite supplication et requête, nous accordons et octroions auxdits André, La Forest, Matthys et associés, la permission d'ériger à Vonèche une verrerie, avec la jouissance des faveurs et avantages suivants :

» 1° Nous permettons aux supplians de décorer cette verrerie du titre de *Verrerie impériale et royale.*

» 2° Les supplians jouiront de l'exemption de tous droits sur les matières premières nécessaires à la composition du verre et à la construction de leur verrerie, sauf qu'à l'égard du sel ils devront s'adresser chaque fois à notre conseil des finances, en individuant les quantités dont ils auront besoin, pour en obtenir les permissions d'entrée libre, qui leur seront expédiées sans frais ; et bien entendu que l'exemption des droits d'entrée pour celles de ces matières qu'ils tireront de l'étranger, n'aura lieu que pour autant qu'il ne s'en trouvera point dans les provinces de notre obéissance aux Païs-Bas.

» 3° Les ouvrages provenant de cette verrerie qui s'exporteront à l'étranger, seront exemts de tous droits de sortie, haut-conduit, tonlieux et autres quelconques qui se perçoivent à notre profit, tant dans le Luxembourg que dans les autres provinces de notre domination au Païs-Bas.

» 4° Nous accordons aux supplians, de même qu'aux ouvriers qui seront emploiés à la verrerie de Vonèche, et à leurs familles, l'exemtion de guet et garde, pionniers, loge-

ment des gens de guerre, milice et autres charges personnelles; bien entendu qu'à l'égard des ouvriers, ces exemptions n'auront lieu que pour autant qu'ils n'exerceront aucun autre commerce, métier ni travail.

» 5° Nous accordons encore aux supplians l'exemption de toutes charges réelles ou domiciliaires et autres quelconques ordinaires ou extraordinaires, soit sur les édifices qui serviront à la verrerie, soit à titre d'industrie ou de commerce, sauf les seules impositions réelles actuellement établies sur le terrein où cette verrerie s'érigera. Nous accordons aussi l'exemption des charges d'industrie aux ouvriers qui seront domiciliés dans le bâtiment même de la verrerie, pour autant qu'ils n'auront pas d'autres possessions ou commerce.

» 6° Nous leur permettons de faire couper, à deux pieds de long, les bois qui s'exploiteront à l'usage de cette verrerie, à condition que la corde devra toujours contenir exactement la même quantité de bois qui est ordonnée par l'art. 39 du règlement de 1754.

» 7° Aucun des ouvriers emploiés à cette verrerie ne pourra quitter sans le consentement des supplians par écrit, pour passer au service d'un autre fabricant de verre, à moins qu'il n'en ait de justes causes (parmi lesquelles ne sera point réputée l'augmentation de salaire); et personne ne pourra débaucher les mêmes ouvriers à peine d'être contraint de les rendre, et de paier cent écus d'amende. Nous voulons, au surplus, que les propriétaires de verrerie qui s'émanciperont de débaucher les ouvriers des supplians, soient incontinent déchus de toutes les faveurs leur accordées par nos octrois.

» 8° Nous permettons aux supplians de détourner le ruisseau qui longe le bois du Chenù, en lui donnant un autre

cours et le faisant traverser une virée de la communauté de Vonèche et un quartier de bois appartenant à des particuliers, pour l'amener, ainsi que l'eau d'une fontaine voisine située dans ce bois, au moulin à taille et à pile qu'ils construiront en érigeant leur verrerie, et pour faire ensuite couler cette eau dans le village de Vonèche. Nous leur permettons encore de pratiquer, à l'endroit où se trouve cette fontaine, une tenue d'eau, et d'y établir un réservoir soutenu par une digue de 15 à 20 pieds d'élévation dans sa plus grande hauteur, à la distance de 355 verges de la commune, où sera placée la verrerie; et comme l'établissement de ce réservoir doit s'étendre dans la virée de Vonèche, et occuper à peu près cent verges de terrain dans un endroit marécageux du bois de Chenû, nous accordons aux supplians l'usage de ce terrain, avec le droit exclusif de la pêche, tant dans le ruisseau que dans le réservoir susmentionné; le tout à condition de désintéresser la communauté ou les particuliers, de gré à gré ou à dire des experts, des dommages que pourroient leur causer l'établissement de ce réservoir, ainsi que la nouvelle direction que les supplians donneront, tant au ruisseau qui longe le bois du Chenû qu'à l'eau de la fontaine voisine; et sous la reconnaissance annuelle de sept florins, payable à la recette des domaines au comté d'Agimont. Du reste les supplians devront soutenir à leurs frais, risques et périls, toutes difficultés ou procès qui pourroient survenir à ce sujet.

» 9° Nous homologuons, pour autant que besoin, le contrat passé par les supplians avec la communauté de Vonèche pour l'acquisition de quatre bonniers et de 180 verges de communes incultes.

» 10° Les impétrans jouiront des faveurs qui leur sont accordées par le présent octroi, pendant un terme de vingt-cinq années, et ils devront faire conster endéans un an, date du même octroi, aux officiers principaux de nos droits d'entrée et sortie à Marche, d'avoir fait construire et mis en activité au moins deux fours, à peine d'être déchus de toutes ces faveurs. Notre intention est encore qu'ils soient déchus de ces mêmes faveurs si, après avoir commencé à travailler, ils discontinuaient pendant trois mois consécutifs, sans pouvoir donner à notre Gouvernement des raisons solides de cette interruption de travail.

» 11° Les impétrans seront également privés de leurs privilèges en cas de fraude de leur part, c'est-à-dire s'ils s'émancipoient de favoriser l'introduction clandestine des verres étrangers ; et dans ce cas, ils encoureront, outre la perte de leurs priviléges, la confiscation des verres qui seront trouvés avoir été importés en fraude, par dessus une amende de mille florins ; les peines auront lieu, soit que les supplians aient fait la fraude eux-mêmes, soit qu'ils y aient participé, ou qu'ils aient simplement reçu des verres étrangers à leur verrerie.

» 12° Les supplians seront assujettis aux visites et retrouves des officiers des droits, aussi souvent que ceux-ci croiront ces visites nécessaires ; et ils devront d'ailleurs se soumettre à toutes les formalités que l'on pourra juger à propos de statuer à l'avenir.

» 13° Les verres provenant de cette verrerie devront, dans tous les cas, être accompagnés de dépêches du bureau le plus prochain ; et ces dépêches ne pourront être délivrées que sur la production des certificats du directeur de la ver-

rerie. Les acquits expédiés pour les ouvrages de cette verrerie qui du Luxembourg passeront dans les autres provinces de notre domination, devront être vidimés aux bureaux de l'expédition et de la route ; et ces transports ne pourront se faire que par la nouvelle route de Namur, sans traverser terre étrangère. Et lorsque ces verres seront destinés à être exportés, et qu'ils devront traverser d'autres provinces que celles de Luxembourg avant d'arriver sur terre étrangère, ils devront, outre l'acquit de sortie libre, être accompagnés d'un acquit à caution, à reproduire au bureau de la dépêche duement déchargée par les officiers du bureau de l'issue, pour constater la sortie réelle et effective de ces verres.

» 14° Avant de pouvoir jouir de l'effet du présent octroi, les impétrans devront le faire exhiber, tant à notre conseil des finances qu'à nos amis et féaux les président et gens de notre Chambre des comptes, pour y être respectivement vérifié, enterîné et enregistré, à la conservation de nos droits et hauteurs.

» Si donnons en mandement à nos très chers et féaux les chef et présidents et gens de nos privé et grand Conseils, auxdits de nos finances, président et gens de notre Conseil provincial de Luxembourg, président et gens de notre Chambre des comptes et à tous autres nos justiciers, officiers et sujets qu'il appartiendra, de faire, souffrir et laisser pleinement et paisiblement jouir lesdits André, Laforest, Matthys et associés de notre présente grâce et octroi, en la forme et manière que dit est, sans leur faire, mettre ou donner, ni souffrir qu'il leur soit fait, mis ou donné aucun trouble ou empêchement au contraire. Car ainsi nous plait-il. En témoin

de quoi, nous avons fait mettre notre grand scel à ces présentes, données en notre ville de Brusselles, le 14e jour du mois d'août, l'an de grâce 1778, et de nos règnes le 38e.

Original sur parchemin, chez M. le comte Cornet, à Vonêche.

II

Contrat de société pour la verrerie de Vonêche.

19 août 1778.

« Traité de société entre le sieur Pierre-Nicolas Mathys, licencié en droit, résidant à Fumay, et compagnie, d'une part, et le sieur Gaspard André, maître souffleur et directeur de verrerie, d'autre part, pour l'établissement d'une verrerie de toutes sortes de verre au duché de Luxembourg et comté d'Agimont, près du village de Vonêche, le tout conformément aux stipulations ci-après détaillées, savoir :

» 1. L'octroi qui vient d'être accordé par le Conseil des finances de Sa Majesté l'Impératrice-Reine apostolique au gouvernement des Pays-Bas aux sieurs Mathys, André et Laforêt, pour l'établissement de ladite verrerie, en date du présent mois, ainsi que l'acquisition de différents terrains et héritages situés audit Vonêche faite par ledit sieur Mathys, le 10 janvier dernier, et toutes autres acquisitions qu'il fera à la suite pour son nom et compagnie, de l'avis et approbation de la Société, seront et demeureront communes, tant auxdits sieurs Mathys et André, qu'aux associés dudit sieur Mathys qui pourront paraître en nom dans ladite Société, à

leur première réquisition et volonté, en exécution des traités particuliers passés entre eux.

» 2. Les intérêts de la Société seront divisés en cinq parties égales, dont quatre appartiendront audit sieur Mathys et compagnie, et la cinquième au sieur André.

» 3. Le sieur Mathys et ses associés, pour lesquels il se fait fort et se rend partie, s'engagent à fournir et déposer dans la caisse de la Société, en or ou argent ayant cours dans la province, aussitôt que les besoins de l'établissement l'exigeront, pour raison des quatre cinquièmes à eux réservés, la somme de quarante mille livres, argent de France, qui appartiendra en pleine propriété à la Société.

» 4. Le sieur André s'oblige de fournir de même la somme de deux mille quatre cents livres, à laquelle sa mise est restreinte eu égard à ses talents personnels dans l'exploitation des verreries, qu'il promet de faire valoir au profit de la Société, dans toute l'étendue possible, dans les entreprises de ladite Société.

» 5. Si les deux sommes ensemble, faisant celle quarante deux mille quatre cent livres, se trouvent insuffisantes pour fournir aux frais des constructions, d'approvisionnement de toutes espèces et pour soutenir la fabrication sur un pied avantageux, et que la rentrée des fonds ne puisse pas y suppléer, la Société alors se chargera de se procurer d'autres fonds qui demeureront à sa charge.

» 6. Dans ce dernier cas, ledit sieur Mathys et ses associés s'engagent de procurer, à titre d'emprunt, vingt mille livres en sus de la somme précédente de quarante deux mille quatre cents livres; lesquelles vingt mille livres seront à la charge de la Société entière, ainsi que les intérêts de la

susdite somme, à raison de cinq pour cent par an, jusqu'au remboursement du capital, qui sera fait par ladite Société avant aucun partage de bénéfices de l'entreprise.

» 7. Si la susdite somme de vingt mille livres devenait encore insuffisante pour faire face à toutes les dépenses de ladite entreprise, la Société devra encore se procurer les fonds qui lui seront nécessaires, de la même manière et conditions expliquées en l'art. 6 ci-dessus.

» 8. Si les deux fours que l'on se propose de construire successivement près du village de Vonêche devenaient insuffisants pour fournir au débit, la Société en fera faire d'autres, soit au même lieu, soit dans un autre canton de la province, soit même dans une autre province du Pays-Bas qu'elle jugera être le plus convenable à ses intérêts.

» 9. Aucun des intéressés dans la présente Société, ses hoirs, représentants ou ayant-cause, ne pourra, seul ou avec d'autres personnes soit de ladite Société ou étrangères à icelle, former, directement ni indirectement (sur quoi il sera tenu de s'expurger, c'est-à-dire de prêter son affirmation par serment en tout temps, sans préjudice à la preuve contraire), soit dans les provinces du Pays-Bas soit partout ailleurs, sans le consentement et l'intervention unanyme de la Société, aucun établissement de la nature de celui qui fait l'objet de la présente Société, à peine d'être privé, de plein droit et sans aucune formalité de justice, de la portion à lui appartenant dans la susdite Société, sans pouvoir faire aucune répétition pour quelque cause et prétexte que puisse être; laquelle peine sera tenue pour exécutoire et sans pouvoir être jamais réputée comminatoire.

» 10. La direction générale de tous les établissements

que formera la Société pour faire souffler du verre, restera et appartiendra audit sieur Mathys, et, après lui, à ses enfants mâles, qui se rendront en état suffisant de s'en acquitter au désir de la Société. En cas de concurrence entre lesdits enfants mâles, la Société aura droit de choisir celui ou ceux qu'elle croira les plus propres et les plus capables d'exercer les fonctions qu'elle leur confiera.

» 11. Stipulé que si le sieur Mathys vient à mourir avant que l'un ou l'autre de ses fils soit suffisamment instruit pour être chargé de la direction des établissements, la Société y pourvoira par interim, et leur rendra cette direction dès qu'ils s'en seront rendus dignes par leurs mœurs et bonne conduite, et capables par leur intelligence et leurs talents.

» 12. La portion des intérêts appartenant audit sieur Mathys dans la Société sera, par préférence, affectée à la Société pour sûreté de sa régie et administration et celle de ses enfants mâles, et en outre ses autres biens présents et à venir.

» 13. Ledit sieur Mathys et ses successeurs dans la direction percevront annuellement, pour raison d'icelle, dans la caisse de la Société, la somme qui se passe ordinairement au directeur de semblables établissements, laquelle néanmoins sera réglée et fixée à l'amiable par la Société lorsque l'établissement aura pris de la consistance et en proportion de son étendue et de son importance.

» 14. Ledit sieur Mathys et ses successeurs devront remplir personnellement toutes les fonctions de la direction ; pourra cependant ledit sieur Mathys, lorsque sa présence ne sera pas absolument nécessaire à la verrerie, se faire représenter par un ou plusieurs commis qui seront agréés

de la Société ; et seront au gage du directeur ainsi qu'à ses risques et périls, comme en répondant en son propre et privé nom. Stipulé que, dans le cas où les affaires de la Société se multiplieraient, par l'accroissement de l'entreprise, au point que les commis à la charge du directeur fussent insuffisants pour faire face à toutes les écritures, en ce cas, ils seront suppléés par des commis aux gages de la Société, et par elle réglés comme elle jugera à propos.

» 15. Le directeur devra employer tous ses soins pour procurer à la Société son plus grand avantage et faire faire le plus beau et plus solide verre qu'il sera possible ; et ne pourra rien entreprendre d'important au nom de la Société, sans avoir pris l'avis et l'agrément de tous les intéressés, à peine d'en répondre en son propre et privé nom.

» 16. Le directeur devra se conformer à la pluralité des avis, le sien compté en qualité d'associé ; et toutes les délibérations passeront à la pluralité des suffrages. Et si, contre toute attente, il s'élevait quelque difficulté entre les associés, elles seront réglées et terminées à l'amiable à l'intervention de quelques honnêtes gens et amis éclairés, qu'ils seront tenus de choisir pour arbitres, sinon ils seront nommés d'office par le juge de l'établissement ; à l'avis et jugement desquels arbitres, les intéressés promettent et s'engagent expressément, tant pour eux que pour leurs successeurs et représentants, de s'en rapporter comme à un arrêt de cour souveraine, à peine d'être exclus de la Société comme il est porté ci-dessus.

» 17. Celui ou ceux des intéressés ou de leurs représentants qui prétenderont se retirer de la Société, à quel titre et pour quelle cause que ce soit, devront en prévenir la Société

par écrit notifié dans son bureau principal, au moins six semaines auparavant.

» 18. Dans le cas de l'article précédent, la Société entière (ou, à son refus, l'un ou l'autre des associés qui voudra s'en charger), aura le droit de prendre pour son compte la part et portion de l'intéressé sortant, en lui remboursant, dans l'année à compter du jour de la liquidation finie et signée, la part à lui appartenant : des approvisionnements, suivant le prix qu'ils auront été rendus à la verrerie, constaté par le livre de la direction; des verres fabriqués, suivant le prix qu'ils se vendront au magasin, un cinquième déduit; des bâtiments et usines, à la déduction d'un quart, qui restera au profit de la Société, sur le pied de la valeur au moment où l'estimation en serait faite ; le tout suivant le prix à régler par estimation d'experts, sans que, pour raison de ce, il puisse être intenté aucune action en justice, ainsi qu'il est stipulé en l'art. 16 ; ce qui fait loi pour toutes les contestations qui pourraient s'élever entre les associés, pour quelle cause que ce soit relativement à la Société, sauf au susdit intéressé sortant à retirer sa quote-part du comptant en caisse et d'attendre la rentrée des créances de la Société pour en percevoir également sa quote-part; sans que l'intéressé sortant puisse, sous aucun prétexte, contraindre la Société à faire faire la rentrée de ses créances d'une manière plus prompte et différente qu'il n'avait usage d'employer auparavant. Il est ici stipulé expressément que l'associé sortant n'aura aucune indemnité ni répétition à exercer pour raison du terrain de l'emplacement de la verrerie, qui demeurera et appartiendra en pleine propriété et par indivis à la Société, en quelque état qu'il se trouve au jour de la sortie

d'un de ses membres ; ne serait que dans le cas de la dissolution entière de la Société, que ledit terrain serait vendu et le prix en provenant partagé par égale portion entre tous ceux qui composeraient alors ladite Société. Dans le même cas de dissolution entière de la Société, par des circonstances imprévues, qui réunirait la pluralité des suffrages pour cette dissolution, chaque intéressé la composant alors retirerait, avant tout partage, la même mise de fonds qu'il aura faite dans les 42,400 livres portées par les art. 3 et 4 ci-devant stipulés, appartenant en pleine propriété à ladite Société.

» 19. Bien entendu que tous frais de liquidation et estimation de régie et des comptes extraordinaires qui se feront pour raison de la sortie de l'un des intéressés, seront par lui payés et supportés en totalité, sans répétition contre la Société, et que les livres et registres de ladite Société seront la base de cette liquidation.

» 20. Il est expressément stipulé que tous transports et aliénations faits par l'un ou l'autre de la Société, à quel titre et quelle personne que ce soit, sauf celui de succession au préjudice du droit ci-dessus déduit, sont dès à présent comme pour lors, réputés nuls et de nul effet.

» 21. Il est cependant convenu que si la Société et, après elle, les intéressés en particulier, refusaient d'exercer le susdit droit sur les offres qui devront être faites, comme il est dit ci-dessus, par l'intéressé qui voudra se retirer, alors et non autrement ce dernier aura la liberté de disposer de son intérêt en faveur d'un tiers étranger à ladite Société ; et ce cas arrivant, la Société et, à son défaut, l'un ou l'autre de ses membres, conservera encore le droit de préférence qui pourra être exercé dans l'année à compter du jour que le

contrat sera dûment notifié au bureau de l'établissement principal, en remboursant le vrai prix du transport ou la valeur de ce qui aura été donné pour en tenir lieu.

» 22. Dans le cas ou la Société ou aucun de ses membres ne voulût exercer ni l'un ni l'autre des droits ci-dessus réservés, et que l'effet du transport à un tiers étranger à ladite Société eut lieu, s'il y a plusieurs acquéreurs, ils ne pourront former qu'une seule et même personne; et il en sera usé à leur égard comme ils ont ci-dessus expliqué à l'égard de plusieurs héritiers d'un intéressé.

» 23. Pour former l'établissement dont est question, le sieur André se rendra sur les lieux aussi souvent que le besoin de la construction et de la préparation des matières et des matériaux l'exigeront ; et dès que sa présence continuelle y sera jugée nécessaire par le directeur ou ses associés, il devra y faire une résidence fixe et permanente, se charger, avec tous les soins et exactitude possibles, de la direction particulière des ouvrages, des préparations des matières, de la construction des fours et autres usines, de la fabrication générale, et de la réception des marchandises des mains des ouvriers qu'il procurera à la verrerie, de concert avec le directeur, ainsi que les artistes nécessaires, choisis autant que faire se pourra chez les plus habiles et les plus expérimentés.

» 24. Ledit sieur André s'oblige de continuer cette direction et d'y employer tous ses talents aussi longtemps que ses forces et sa santé le permettront; pendant laquelle direction, il lui sera payé, des deniers de la caisse, deux mille quatre cents livres, argent de France, annuellement, à titre d'appointement, à compter du jour qu'il prendra une rési-

dence fixe dans la verrerie, où il sera logé et aura son chauffage, ainsi que le directeur, dans une partie du logement de la direction, avec la liberté d'avoir un cheval de monture, de même que le directeur; lequel cheval sera nourri et entretenu avec ceux de la verrerie. Ledit sieur André s'oblige aussi de fournir, dans l'enceinte de l'établissement, les différentes boissons aux ouvriers, à un bénéfice honnête et modéré.

» 25. Le sieur Mathy se proposant, pour la sûreté et l'avantage de l'établissement de la Société, d'y attacher un ou plusieurs de ses fils, le sieur André s'engage de leur communiquer tous ses talents afin de les rendre capables de diriger les établissements de la Société après lui.

» 26. Le sieur André ne fera part de ses talents et de ses connaissances à aucun autre sans l'agrément de la Société.

» 27. Chaque intéressé, après sa mort, ne pourra être représenté dans la Société que par un seul de ses héritiers, qui représentera les autres, et, à faute par ces derniers d'en commettre un dans le délai de trois mois, les autres intéressés survivants auront le droit de régir et administrer en la manière accoutumée, au lieu et place du décédé et pour le compte de ses héritiers; à l'un desquels, à leur choix, ils seront seulement tenus de faire passer le double du compte annuel, certifié du directeur, et de lui remettre le contingent du décédé lorsque la Société ordonnera des répartitions entre les intéressés.

» 28 Les sieurs Mathy et André seront remboursés des frais et dépens qu'ils ont faits et qu'ils feront pour parvenir au susdit établissement, suivant leurs états et mémoires, qui seront réglés à l'amiable avec les autres intéressés, les-

quels seront censés être intervenants au présent traité en prenant qualité dans la Société.

» 29. Les associés se réservent le droit d'ajouter aux clauses et conditions ci-dessus reprises, toutes celles qu'ils croiraient être du bien et de l'avantage de la Société, pour y entretenir le bon ordre, conserver la paix et l'union et éloigner tous sujets de trouble et de désaccord ; il ne sera plus permis de s'écarter des clauses et conditions arrêtées à la pluralité des voix et consignées dans les actes ou registres de la Société, sauf le consentement unanime des intéressés.

» 30. Les parties s'engagent de passer acte en forme des présentes, pardevant notaire, à la première réquisition de l'un ou de l'autre. »

Fait et signé en triple par nous, lesdits sieurs Mathy et André, et aussi par le sieur Jean-Joseph Demaret, maire royal de la ville de Mézière, demeurant, comme associé dudit Mathy, à Vonêche, le 19 août 1778.

Archives de l'État à Namur. Échevinages, Vonêche, transports, 1779-1795, folio 38. — Copie chez M. le comte Cornet.

III

Règlement pour le bureau de Vonêche (1).

1er avril 1822.

ATTRIBUTIONS DU PERSONNEL

« M. St-Pierre, directeur ; M. Lelièvre, sous-directeur ;

(1) Il n'est pas fait mention de M. d'Artignes dans ce document, parce que, en 1822, il demeurait à Baccarat. Il semble que ce règlement ait été fait dans un moment où M. Kemlin devait aussi établir sa résidence ailleurs.

M. Gérardin, 1er employé aux fabrications; M. Brice aîné, caissier; M. Bruneau, employé au bureau et pour la partie des bois; M. Léonard, mêmes attributions que M. Bruneau, le remplaçant en tout au besoin; M. Brice cadet, commis des fabrications sous M. Gérardin.

» M. St-Pierre, en sa qualité de directeur, me remplace quand je suis absent. Il ouvre et signe toutes les lettres, signe les marchés pour les bois et tous autres, soit de vente, soit d'acquisition. Il m'écrit deux fois par semaine pour me faire connaître ce qui se passe dans l'établissement et les différentes propriétés qui font partie de sa direction.

» M. Lelièvre aide en tout M. St-Pierre et remplit les fonctions de directeur en son absence. Il dirige, en outre, les travaux de la féculerie et de la distillerie, mais en se concertant à ce sujet avec M. St-Pierre.

» M. Gérardin a ses attributions bien déterminées. Les commandes de cristal lui seront remises aussitôt l'arrivée. Il les inscrit ou fait inscrire par M. Victor Brice, les fait exécuter suivant l'ordre d'inscription. Il fait les accusés de réception, les factures et lettres d'envoi, toujours en se faisant aider, mais ne donnant rien au bureau, fait par son aide, sans l'avoir vérifié.

» M. Brice, l'aîné, outre la tenue de la caisse et des livres qui en dépendent, comme étant le plus assidu au bureau, doit veiller à ce que toutes les écritures d'ordre qui se font par Messieurs Bruneau et Léonard soient bien tenues, les lettres copiées exactement, les adresses bien mises, et au besoin aider ces Messieurs dans les moments où le service l'exigerait.

» M. Bruneau tiendra les écritures pour les bois, de la

manière qui lui sera indiquée par M. St-Pierre, outre ses occupations ordinaires du bureau, qui consistent à copier les lettres, les adresser, et faire toutes les écritures qui lui sont demandées par MM. St-Pierre et Lelièvre.

» M. Léonard partage toutes les attributions de M. Bruneau, qui sont communes à tous deux.

» M. Brice cadet est entièrement à la disposition de M. Gérardin; mais quand celui-ci n'a pas d'occupation à lui donner au magasin ou à la halle, il l'engagera à monter au bureau, pour y travailler avec ces Messieurs.

» M. St-Pierre étant le chef, tous ces Messieurs doivent lui rendre compte de leur travail et exécuter ses instructions; il en sera de même pour M. Lelièvre, en l'absence de M. St-Pierre.

» Le bureau s'ouvre tous les jours à sept heures du matin; il est fermé une demi-heure à huit heures pour le déjeuner, une heure à midi et une heure de quatre à cinq pour le dîner. Il se ferme tout à fait à sept heures du soir; ainsi chacun doit s'arranger de manière à ce que les lettres soient faites et fermées à cette époque. On ne pourra rien déroger à ces heures de bureau, sauf les cas particuliers de travaux extraordidaires ou d'empêchements légitimes, qui n'auraient pas permis de finir le travail journalier pour l'heure fixée. Mais j'espère que ces cas extraordinaires se présenteront rarement.

» Messieurs Brice, Bruneau et Léonard ne pourront être absents du bureau aux heures où il est ouvert, sans y être autorisés par M. St-Pierre ou M. Lelièvre; et dans tous les cas, il devra toujours y avoir au moins un de ces Messieurs.

» M. St-Pierre, seul, devra m'écrire pour affaires, ou

M. Lelièvre en son absence. Si, dans les attributions de ces Messieurs, il y a des choses qu'il soit bon de me faire connaître, ils le consigneront sur le papier en forme de notes qui seront remises ouvertes à M. St-Pierre, pour être jointes à sa lettre. Le bulletin de caisse sera dans ce cas, ainsi que les notes de fabrications.

» Le présent restera au bureau ; chacun de ces Messieurs en prendra connaissance pour s'y conformer en ce qui le concerne.

COMPTABILITÉ ET TENUE DES ÉCRITURES DE LA CAISSE ET DU BUREAU EN GÉNÉRAL.

» 1. Tous les soirs, la caisse sera fermée, pour les paiements, à six heures, été comme hiver; excepté les samedis en été, où ce sera à huit heures.

» A cet instant, les bons de recette et de dépense seront faits et visés par M. St-Pierre, et en son absence par M. Lelièvre, et remis à l'instant même au caissier, après en avoir vérifié l'enregistrement sur le journal général.

» La délivrance de ces bons, ou même leur visa, ne sont point des actes de forme ; mais ils supposent la connaissance de la chose qui a motivé la recette ou la dépense, et l'on paraphera en marge de la main courante du caissier l'article qui aura donné lieu à la confection de chaque bon.

» 2. Il sera tenu au bureau un livre d'ordre pour les bois, sur lequel seront enregistrées les recettes et ventes de bois, les bons d'achat et de transport, et généralement tout ce qui peut servir de renseignement sur cette branche essentielle du service.

» 3. Tous les samedis soir et le dernier jour de chaque mois, M. St-Pierre, ou en son absence M. Lelièvre, devra pointer le journal brouillard, article par article, pour vérifier si les reports ont été exactement faits au grand livre; celui de ces Messieurs qui aura fait cette vérification, en tiendra note sur le journal brouillard lui-même, en le paraphant en marge à l'endroit où s'arrêtera sa vérification.

» 4. Toutes les écritures du bureau se rapportant à celles de la caisse et devant se vérifier par ces derniers, soit à titre de compte d'argent, soit à titre de compte courant ou d'effets en portefeuille, le caissier inscrira sur sa main courante de caisse tous les articles quelconques, comme vente et autres, qu'il n'y mettait pas encore. Il pointera lui-même, sur cette main courante, tous les articles à mesure de leur report aux différents comptes courants, ce qui contrôlera les reports faits du journal brouillard, comme il est dit dans l'article précédent.

» 5. La main courante de caisse continuera à être tenue comme elle est maintenant; outre le compte en argent qu'elle présente, doivent aussi figurer les comptes courants et le compte en portefeuille, tous les trois par doit et avoir. L'addition faite de ces trois comptes au bas de chaque page, donne vérification des deux colonnes de la main courante de caisse.

» 6. La main courante de caisse sera arrêtée tous les soirs avant de quitter le bureau, et le caissier devra faire sa caisse à l'instant même. De cette manière, s'il y a eu quelques erreurs ou omissions dans le cours de la journée, elles pourront se relever d'autant plus facilement qu'on en aura la mémoire toute fraîche.

» 7. La vérification obligée par l'article précédent se fera tous les samedis, en présence de moi ou de la personne qui pointera le journal brouillard, comme il est dit en l'art. 3. La main courante de caisse sera dans cet instant arrêtée et paraphée par moi ou par la personne susdite.

» 8. Chaque mois tous les comptes courants seront balancés.

» 9. Il ne pourra pas être fait d'avances à aucun ouvrier ou fournisseur, sans une autorisation par écrit. Cette autorisation devra être signée par moi, ou en mon absence par M. St-Pierre, qui sera responsable de sa signature.

» 10. Le caissier ne pourra donner aucun à-compte aux ouvriers, ni à qui que ce soit, sans une permission de M. St-Pierre, ou de M. Lelièvre en cas d'absence de M. St-Pierre; il devient personnellement responsable s'il contrevient au présent article.

» 11. Tous les comptes des ouvriers travaillant à leurs pièces seront réglés à la fin de chaque mois, de même que ceux de Me Cognet, de MM. Lambert d'Anseremme et Minet. La personne chargée de régler les comptes devra en avoir remis les bons au caissier le 5 de chaque mois au plus tard. A défaut de ces bons, le caissier passera outre et arrêtera ses comptes dudit jour. Dans ce cas, M. St-Pierre devra me faire connaître les motifs qui ont empêché de régler les comptes, que l'on serait obligé de renvoyer à un autre mois.

» 12. Tous les mois, la feuille des comptes courants sera signée par moi pour m'être représentée le mois suivant avec les bons exigés dans l'art. 9; il n'y aura que les sommes

autorisées par la feuille du mois précédent ou par ses bons exprès, qui seront passés au caissier.

» 13. Il sera fait pour les recettes diverses des bons de recettes séparés pour chaque article autre que les amendes, ports de lettres, timbres, paille et bois. Le caissier tiendra pour ces articles un petit carnet, qui sera paraphé tous les soirs par la personne rappelée en l'art. 1er. Il sera fourni, pour toutes ces recettes, un seul bon à la fin du mois.

» Toutes les petites avances pour ces sortes de fournitures ne se feront qu'aux ouvriers en activité de travail et quand le caissier aura la certitude de pouvoir leur retenir sur leur mois ou semaine ; pour tous les autres, il se fera payer à l'instant même ; et il est bien prévenu ici qu'il ne lui sera rien passé pour les pertes que lui attirerait le défaut d'exécution de cet article.

» 14. Tous les mois, il me sera remis un état général des recettes et dépenses, au dos duquel il y aura un aperçu de situation de la verrerie pour les marchandises, matières, et un double des sommes dues en compte courant à la verrerie et par la verrerie.

» 15. Il sera fait trois copies du présent règlement pour être remises, l'une à M. St-Pierre, une seconde à M. Lelièvre, et la troisième à M. Brice, me réservant d'y faire plus tard les modifications qui seraient jugées nécessaires. En attendant il devra être exécuté à la lettre.

Verrerie de Vonèche, le 1er avril 1822.

(Signé) Kemlin.

Archives de M. le comte Cornet.

IV.

Attestation de la commune de Vonèche sur un perfectionnement apporté à l'industrie du verre.

15 août 1826.

» Nous soussignés, membres du conseil municipal de Vonèche-Froidfontaine, certifions que depuis plusieurs années M. d'Artigues, propriétaire des verreries de Vonèche, avait tenté avec fruit et succès de nombreux essais à l'effet de remplacer, pour le chauffage des carcaisses, le bois par les braises produites par les fours à cristal ; qu'il avait à cet effet employé divers procédés, qui tous avaient plus ou moins complètement réussi; que pendant quelque temps ces essais avaient, par suite de son absence de Vonèche, été discontinués, et que depuis six mois environ, les mêmes essais, après avoir été répétés de plusieurs manières et avoir subi divers changements, diverses améliorations, l'ont amené successivement à s'arrêter au simple procédé qui suit :

» L'amélioration que nous avons constatée aujourd'huy, consiste principalement dans l'emploi des braises étouffées, en les privant d'air, au lieu de braises allumées ou éteintes à l'eau, comme il le faisait primitivement. Elle consiste encore dans la forme corrigée, qui a été donnée au réau ou canal qui conduit la chaleur du foyer dans la carcaisse, dans les petits et nombreux étouffoirs en maçonnerie destinés à étouffer les braises, en les privant d'air, au lieu de les éteindre à l'eau, dans le couvercle à coulisse horizontale

du cendrier, au moyen duquel on donne au foyer le volume d'air proportionné au degré de chaleur qu'a besoin la carcaisse. Nous déclarons avoir vu confectionner sous nos yeux, par le sieur Augustin Defoin, ouvrier maréchal de M. d'Artigues, le gril en fer et tout ce qui est dépendant de ce nouveau mode de chauffage, sur modèle en bois que M. d'Artigues a fait confectionner sous ses yeux par son menuisier Lambert Marchand, et qui est de son invention; lequel modèle a servi pour le coulage en fonte de tous les autres grils mis à toutes les carcaisses.

» Nous avons constaté avec assez d'attention et de régularité toutes les épreuves nombreuses que M. d'Artigues a faites pour arriver par degrés au procédé qu'il suit aujourd'huy, pour attester avec une entière conviction que ce procédé est complètement de son invention et le résultat nécessaire de ses expériences multipliées.

» Fait à Vonèche le 15 août 1826. »

Archives de M. le comte Cornet.

J.-P. CLUYSENAAR.

Le 16 février 1880, la Commission royale des monuments perdait, dans la personne de M. Cluysenaar, l'un de ses deux vice-présidents et l'un de ses membres les plus anciens et les plus respectés. La veille, le digne architecte avait encore présidé un de ces dîners de famille qui réunissaient ses nombreux enfants et petits-enfants et qui lui faisaient, dans chaque semaine, un jour de fête et de bonheur complets. Dans la nuit, pris de subites suffocations, il s'éteignait. Ce fut une de ces morts sans agonie que les anciens jugeaient souverainement enviables et qu'ils regardaient comme un dernier bonheur, quand elles survenaient ainsi à la fin d'une belle journée et d'une carrière bien remplie.

Jean-Pierre Cluysenaar était né le 23 mars 1811 à Campen (Pays-Bas).

Son père occupait une position dans le corps des ingénieurs hollandais.

Sa famille, tyrolienne d'origine, avait primitivement porté le nom de Clausener, et déjà elle avait compté dans son sein plusieurs architectes ou constructeurs d'un certain renom.

Vers l'âge de six ans, Jean-Pierre Cluysenaar vint en Belgique, où son père avait été appelé par les travaux de sa profession. Il fréquenta de bonne heure les bancs de l'Académie

royale des Beaux-Arts de Bruxelles et fit avec succès ses premières études; après quoi, il obtint d'entrer dans les bureaux de M. Suys, architecte des bâtiments royaux, avec qui il travailla plus tard au palais Ducal et au palais d'Arenberg.

Vers 1850, Cluysenaar quitta les bureaux de M. Suys pour se marier et demanda sa naturalisation.

Plus tard, il arriva parfois qu'on lui reprocha son origine étrangère. Cluysenaar ripostait :

— En effet, je ne suis pas venu au monde sur le sol belge ! Mais il y a cinquante ans que j'habite Bruxelles ; trouvez-moi beaucoup d'aussi vieux Bruxellois que moi ! Dès 1850 j'avais demandé ma naturalisation, qui ne me fut malheureusement accordée que plusieurs années plus tard, ma requête ayant été égarée dans le désordre qui suivit la révolution. J'étais garde civique en 1830, et j'ai obtenu la décoration commémorative pour mes services de simple garde !

Et après cette défense victorieuse, Cluysenaar ajoutait malicieusement :

— Du reste, je n'avais que faire de la naturalisation pour jouir très légitimement des droits du citoyen belge, car mon grand père est né dans le Limbourg. J'étais donc Belge de fait et de droit.

On sait qu'en 1830 il n'y eut pas de révolution que dans la politique. Les arts firent aussi la leur. La peinture, avec Wappers à sa tête, s'émancipa, et rejeta fièrement le joug des formules classiques, grecques et romaines, pour redevenir flamande; c'était sa prétention. L'architecture, emboîtant le pas de la peinture, chercha à son tour des formes nouvelles.

C'est à cette période de transformation que faisait allusion l'historien Mocke quand il écrivait dans la *Belgique monumentale :*

« Bruxelles n'est plus une cité brabançonne, c'est une capitale européenne. »

Il eût semblé que les convulsions politiques eussent dû mettre en grand péril la prospérité publique. Au contraire. On eût dit qu'elles l'avaient raffermie et l'aidaient à se développer. Cluysenaar aida de son mieux au mouvement naissant de l'architecture, convaincu d'ailleurs qu'il était et qu'il fut toujours personnellement que l'embellissement bien entendu des villes contribue fort à leur prospérité matérielle. Ces travaux nouveaux n'ont-ils pas d'habitude pour objectif d'y amener l'air et la lumière, d'élargir et de multiplier les voies de communication? Ne favorisent-ils pas de mille façons le mouvement industriel et commercial en facilitant ainsi les relations d'une grande ville avec la province et l'étranger, qu'ils attirent en même temps par le grandiose des monuments et le confort des habitations privées?

L'occasion ne tarda pas à venir à Cluysenaar de faire l'application et la preuve de ses théories.

Ce fut au mois de décembre 1837, dit le rapport sur ces travaux, que le projet d'une communication entre le Marché-aux-Herbes et la Montagne-aux-Herbes-Potagères fut soumis au Conseil communal de Bruxelles et que l'autorisation de l'exécuter comme monument d'utilité publique fut demandée au Gouvernement.

Après un examen approfondi et sur l'avis unanime de tous les pouvoirs compétents, l'autorisation demandée fut accordée par un arrêté royal en date du 6 février 1839.

Ce ne fut cependant que le 5 mai 1846 que le roi Léopold Ier posa la première pierre des galeries Saint-Hubert, créant en même temps l'architecte Cluysenaar chevalier de son ordre, « pour les services rendus par lui à l'architecture et pour les preuves multipliées de talent données notamment par lui comme auteur desdites galeries. »

L'ouverture de ces galeries Saint-Hubert fit une véritable révolution dans les mœurs bruxelloises. Ce fut alors seulement, en effet, et grâce aux agréments de cette promenade vitrée, qu'on y connut la vie du soir. Les magasins commencèrent à s'illuminer, des théâtres nouveaux s'ouvrirent, et Bruxelles eut l'orgueil de connaître l'animation sans interruption ni sommeil des vraies capitales. Hélas! il s'est passé bien des choses depuis cette inauguration! On a vu bien d'autres entreprises, et les galeries Saint-Hubert ont fini par rencontrer des rivales qui les ont imitées et dépassées. Combien de luxueux passages du même genre érigés depuis — à commencer par ce *passage des Princes*, créé par le banquier Mirès dans les derniers jours de son opulence, et qui lui faisait donner, par un des princes de la finance, le surnom ironiquement menaçant de « banquier de passage »! Et quel autre ouvrage plus superbe dans le même genre que cette galerie Vittorio-Emmanuele, qui est l'éblouissement de tous les visiteurs de Milan, — avec son originale et somptueuse façade, décorée de sgraffiti, et le plan majestueux de sa construction, — une galerie longue de 125 mètres 50 c. de long sur 14 mètres de large, se développant en croix grecque, et formant à l'intersection de ses deux branches toute une place publique, bordée de magasins, animée de nombreux cafés, et couronnée d'une coupole colossale!

Les proportions des galeries Saint-Hubert sont certes beaucoup plus modestes que celles de la galerie milanaise. La passage bruxellois a bien 200 mètres de long; mais il n'a que 8 mètres de large au lieu de 14, et pas de rond-point, pas de coupole! Mais il faut noter à son avantage que ses façades sont plus élevées que celles de Milan. Ajoutons que leurs trois étages, décorés avec goût de marbres de couleur, de bustes, de statues, et marqués par la superposition de trois ordres différents, présentent dans leur ensemble une ordonnance plus classique, plus sévère.

Les galeries Saint-Hubert possèdent aussi un vitrage mieux combiné que celui de la plupart des passages analogues et notamment des passages de Paris, qu'elles distancent complètement. A Paris ce vitrage commence au-dessus de l'entresol. A Bruxelles, il ne prend naissance qu'à la hauteur de la toiture, laissant à la galerie toute sa grandeur. Il se combine en même temps avec un puissant système de ventilation qui était absolument nécessaire à ce rendez-vous constant d'une foule de promeneurs. La forme semi-circulaire du vitrage laisse échapper par deux ouvertures parallèles l'air que vicie incessamment le va et vient de cette multitude. De plus, chaque carreau s'accompagne d'un vide ménagé au-dessus et au-dessous des carreaux voisins. Il en résulte que la ventilation est des plus actives et que cette toiture de verre n'est qu'une sorte de grand crible qui laisse l'air passer par tous les points de sa surface.

Dernier mérite. Les galeries Saint-Hubert n'ont absolument rien coûté à Bruxelles, pour lequel elles ont été un si grand bienfait et un si notable embellissement. *Aere privato*, dit l'inscription placée sur la façade du côté de la rue de

l'Ecuyer. La construction a été, en effet, le résultat d'une spéculation privée, et celle-ci a retrouvé largement ses frais et de fructueux profits dans l'exploitation de toutes les dépendances variées du passage : théâtre, casino, magasins, cafés, appartements, etc.

Aussi la reconnaissance des spéculateurs avait-elle d'abord, si je ne me trompe, voté l'offre d'un vaste et superbe logement à l'architecte dans le monument même qu'il avait érigé. J'ignore ce qui empêcha cette offre d'être acceptée, ni si ce fut à cette occasion que Cluysenaar érigea ce magnifique hôtel Mengelle qu'il habita d'abord et qui a gardé longtemps le nom d'hôtel Cluysenaar.

Tous ces travaux n'empêchaient pas Cluysenaar de s'occuper d'autre chose encore que d'architecture. C'est vers cette époque — en 1842, je crois — qu'il faisait paraître une brochure écrite de sa main et intitulée : « *Plans d'un palais destiné au Roi, à l'industrie et aux arts, ainsi que d'un nouveau quartier y faisant suite, situé entre les portes de Louvain et de Namur, a Bruxelles.* Il y avait sans doute une bonne intention dans ce projet qui semblait placer la royauté au centre des branches d'activité qu'elle protège et qu'elle encourage. Quoi qu'il en soit, le mélange était neuf et montre bien l'esprit d'initiative, parfois un peu aventureux, de l'auteur.

Deux années auparavant, Cluysenaar avait lancé une autre brochure et un autre projet sous ce titre : *Plan d'un local pour les archives et les collections de l'État, d'un marché couvert et d'une boucherie à construire dans les bas-fonds compris entre la rue Royale et la rue dite Chemin de terre.*

Ce projet nouveau était plus pratique que le précédent.

Aussi y fut-il donné suite au moins partiellement, et c'est sans doute là qu'il faut chercher la première idée du Marché du Parc.

En même temps, Cluysenaar bâtissait l'*Hospice des Aveugles*, qui reste encore aujourd'hui, au dire des connaisseurs, une des constructions les plus commodes, les mieux aménagées, qu'on ait faites en ce genre, malgré l'extrême bon marché de sa construction. Elle n'a coûté que la somme modique de 180,000 francs. Ajoutons — chose curieuse et rare et qui mérite bien d'être signalée en passant — que le devis présenté par l'architecte n'y fut pas dépassé d'un sou.

Cluysenaar était encore, à cet égard, dans les bonnes traditions du passé. N'était-ce pas dans ces conditions économiques que l'ancienne municipalité de Bruxelles avait fait autrefois la longue promenade de ces boulevards qui sont restés l'orgueil de la capitale? Il a fallu pour cela abattre et transformer d'anciens remparts sur une distance qui n'est pas moindre de 7,850 mètres, soit une lieue et demie. Et cet immense travail, que l'Avenue Louise n'a certainement pas éclipsé, a été exécuté avec une économie telle qu'il n'a jamais pesé sur les finances de la ville.

Le *Marché de la Madeleine* représente encore, en même temps qu'une des œuvres capitales de Cluysenaar, une de ses conceptions les mieux combinées et les plus pratiques. Il a écrit un jour dans un de ses rapports :

« Les conditions essentielles des monuments dans un pays où le pouvoir dispose avec une sage économie des deniers publics, c'est qu'il soient d'une *utilité frappante*.

» Aussi, ajoutait-il, ne se décide-t-on souvent à les exécuter que lorsqu'ils sont devenus indispensables. »

Ce fut précisément ce cas qui se présenta pour l'érection du Marché de la Madeleine.

Voici en quels termes, dans une conférence publique, Cluysenaar faisait un jour lui-même l'historique de cette construction, avec la verve joviale qui le caractérisait :

« — Quand il fut question de construire le Marché de la Madeleine, la ville de Bruxelles était dans un grand embarras. Elle avait acheté le terrain à feu Bortier. Ce terrain, aboutissant à la fois à la rue de la Madeleine, à la rue Saint-Jean et à la rue Duquesnoy, était des plus irréguliers et offrait des niveaux variés différant entre eux de plusieurs mètres. Le bureau des travaux publics avait fait ses plans ; plusieurs architectes étrangers et indigènes avaient soumis des projets ; aucun, je puis le dire, ne ressemblait au mien. Mon idée fut précisément de tirer parti de ces différences de niveaux, qui étaient la grande difficulté à vaincre.

La ville avait payé le terrain 500,000 francs. Les plans comportaient une superficie bâtie trop petite, et le revenu des places était insuffisant pour payer l'intérêt de la dépense. Bref, on se trouvait devant une fort mauvaise affaire. C'est dans cette situation que quelques membres du Conseil communal vinrent me trouver et me prièrent de les aider à tirer la ville d'embarras. (Je venais de terminer les galeries Saint-Hubert en quatorze mois).

Je fis mon plan à la demande officieuse de ces messieurs ; ils s'engagèrent à le présenter, en me donnant leur parole d'honneur de ne dire le nom de l'auteur qu'après l'approbation du plan. »

Ce plan fut adopté avec enthousiasme, dès qu'on en eût compris la combinaison originale qui donnait deux étages au

nouveau marché, et qui, au moyen de ses galeries supérieures, doublait l'espace réservé à la vente.

Cette seule disposition distinguait nettement l'édifice de tous les grands hangars que Paris, à cette époque, avait en quelque sorte consacrés comme les types des marchés publics.

Les façades diffèrent beaucoup aussi d'aspect et de style avec celles de Paris. Le Marché de la Madeleine est, par sa belle façade sur la rue Duquesnoy, une conception Renaissance d'un goût sobre et sévère, qui rappelle de loin et avec un étage de plus l'ordonnance de la Loggia de Lanzi, à Florence.

Qui dirait que cette sévérité extérieure sert de paravant à un véritable capharnaüm, qui mélange les négoces les plus variés, qui réunit à la fois, mais sans les confondre toutefois et en leur faisant à chacun une place commode, des maraîchers, des marchands de volailles, des bouquetières, des libraires, etc., s'appliquant ainsi à satisfaire, d'une étage à l'autre, tous les appétits, tous les besoins du corps et toutes les aspirations de l'esprit?

L'ingéniosité habituelle à l'auteur se retrouve d'ailleurs dans les moindres détails de sa construction. C'est ainsi que les colonnettes en fonte qui la supportent sont vides intérieurement et servent de cheminées d'aérage pour les souterrains. On avait beaucoup chicané l'auteur, pendant la construction, sur le luxe de sa façade, sur ceci, sur cela. Son succès toutefois, l'œuvre finie, fut tel, qu'on vint voir son marché même de l'étranger. Une Commission française le visita et en fit rapport, lorsqu'il fut question, à la demande des dames de la Halle, de démolir les Halles nouvelles de

Paris, et le Marché de la Madeleine eut l'honneur d'être cité parmi les principaux arguments qui décidèrent nos voisins à cette mesure radicale.

Le Marché de la Madeleine n'a coûté, y compris les maisons de la rue Saint-Jean, que la somme de 280,000 francs.

La construction des galeries Saint-Hubert avait duré moins de deux ans. Le local de la *Grande Harmonie* fut édifié en cinq mois! Il fut inauguré par un bal splendide dont bien des Bruxellois gardent encore le souvenir.

En 1847, Cluysenaar construit le *Marché du Parc*, puis le magnifique escalier qui entoure la Colonne du Congrès. Cette conception nous a valu la conservation de l'admirable panorama qu'on découvre à ce point de la rue Royale. Il avait été bien près d'être perdu. Le terrain appartenait aux Hospices de Bruxelles, qui avaient déjà commencé à en vendre une partie, au coin de la rue des Epingles. Les publications et les plans de Cluysenaar vinrent à propos prouver la possibilité d'une communication avec la rue de Ligne et le quartier de la rue des Sables. L'administration communale devint attentive. Les Hospices s'arrêtèrent. Le panorama fut sauvé.

Mais on eut le tort de n'exécuter d'abord que la moitié du projet Cluysenaar et pendant la construction du marché un accident grave arriva. Une des ailes s'écroula au bout de six mois d'existence. La toiture était chargée d'eau congelée et de neige : la charpente céda. Mais on ne put en accuser l'incurie de Cluysenaar, qui avait signalé d'avance l'exécution imparfaite des travaux, due à l'inexpérience de l'entrepreneur que la libre concurrence lui avait imposé. L'architecte avait prédit la catastrophe dont la réparation coûta une vingtaine de mille francs.

Le *Marché du Parc*, bien qu'il ne ressemble en rien à celui de la Madeleine, est conçu dans le même style. Le grand escalier qui passe à travers la construction et s'élève au-dessus pour conduire à la place du Congrès, est une conception vraiment originale et qui n'a de modèle, si je ne me trompe, dans aucun monument connu.

Des polémiques très vives disputèrent un moment à Cluysenaar la paternité de son œuvre. Plusieurs architectes avaient soumis toutes sortes de projets pour ce travail que la ville avait mis au concours dès 1845, et Cluysenaar lui-même n'en était pas à son premier plan.

Van Overstraeten, l'intelligent et remarquable architecte de l'église de Sainte-Marie de Schaerbeek, obtint, en 1847, pour la même étude un prix de 5,000 francs, à la suite d'un concours auquel les artistes belges et étrangers avaient été conviés à participer. Mais ce prix n'emportait pas la commande des travaux à faire, et après examen les plans de Van Overstraeten furent jugés inexécutables.

La ville, qui avait contracté des engagements avec divers propriétaires de terrains, devait se prononcer avant le 31 décembre. Elle eut recours alors aux plans de Cluysenaar que son auteur avait modifiés, et Van Overstraeten, tout en se plaignant du procédé de la ville, doit se reconnaître toutefois sans droit pour s'y opposer. Il ne prétendit pas d'ailleurs, ni lui ni personne, que l'escalier projeté ne fût pas l'œuvre personnelle de Cluysenaar. Il se bornait à signaler des analogies dans la distribution générale des deux projets. Il faisait de même descendre deux rampes de la rue Royale vers le marché, et son escalier partait du même endroit, alors que précédemment le projet Cluysenaar faisait partir

ledit escalier (exigé par le programme) d'une rue intermédiaire.

La section des travaux publics du conseil communal réfuta, dans un rapport officiel, les plaintes de Van Overstraeten.

Ce rapport, lu en séance du 22 décembre 1847, s'exprime en ces termes : « Il n'y a qu'une partie du travail de M. Cluysenaar qui soit nouvelle. Le reste est la reproduction d'un autre de ses ouvrages. Prenez son projet de 1846, vous y retrouverez une grande partie de son dernier plan. Vous y retrouverez la balustrade bordant la rue Royale, le square disposé en hémicycle et orné d'une statue, les marches conduisant de la rue Royale à ce square, les deux voies semi-circulaires destinées aux voitures, les galeries ouvertes le long des pavillons de la place et surmontées de plate-formes, les escaliers couverts du marché, en un mot, vous y retrouvez au moins la moitié du projet actuel. La ressemblance est frappante. L'artiste n'a fait qu'adapter son œuvre d'il y a un an et demi au programme que vous avez arrêté il y a huit mois. C'est son plan de 1846, moins les défauts qui vous ont empêché de l'adopter et plus les qualités nouvelles requises par votre programme ».

L'*Indépendance* disait de son côté :

« En ce qui concerne l'artiste dont le plan vient d'être adopté, il a été démontré par la production d'un de ses plans précédents que, dans la partie de son nouveau projet où l'on avait cru reconnaître une imitation du plan 43, il n'a fait que s'imiter lui-même ».

L'entreprenant architecte dont j'esquisse ici la biographie, va maintenant déployer son talent dans des constructions

d'un genre tout différent. C'est alors qu'il s'occupe d'ériger les *bâtiments de stations* et les *maisons de garde des chemins de fer de Dendre-et-Waes*, travaux qui ont fait plus tard de sa part l'objet d'une publication spéciale. Il y avait certes un goût particulier et des idées neuves dans ces constructions, dont la gare d'Alost est le spécimen le plus important, bien qu'elles étonnent çà et là par l'emploi de certains motifs décoratifs, tels que des créneaux, qui y semblent assez déplacés. Quoi qu'il en soit, une gare prête au style et au pittoresque comme tout autre édifice, et l'on se demande à la suite de quels mécomptes certaines administrations des chemins de fer ont pu se décider à retirer les travaux de ce genre aux architectes, c'est-à-dire à des artistes de profession, pour les donner à des ingénieurs. Quelles que soient les études, le savoir et les efforts d'imagination de ceux-ci, ils n'ont que trop prouvé, comme on devait s'y attendre, qu'ils s'entendent mieux à dessiner de bonnes routes que de beaux édifices et qu'ils sont surtout peu compétents pour les décorer. Que de tristes bâtiments de stations, hélas, sur certaines lignes de chemins de fer, et à l'entrée même de villes importantes! Que de façades et de salles d'attente de mauvais goût! Quelle incohérence souvent dans les proportions! Quel pauvre choix d'ornementations! Que de banalités et parfois même d'insanités! Et pourtant quel plus bel édifice à construire qu'une gare, avec ses arcs immenses, ses matériaux légers, ses grandes trouées d'air et de lumière, et sa position privilégiée aux abords d'une cité dont elle devrait être, pour ainsi dire, la préface, et qu'elle devrait annoncer et résumer par le caractère de ses façades et la décoration de ses salles! Tout y est toujours à inventer, et l'on donnerait difficilement de

plus intéressants sujets d'études et de concours à de jeunes artistes, architectes, peintres et sculpteurs.

L'autorité et la juste considération dues au corps savant des ingénieurs n'auront certainement rien à souffrir de ce qu'ils ne seront plus employés à des tâches qui n'étaient évidemment pas de leur ressort ni dans leurs habitudes et pour lesquelles sa vocation et les études nécessaires leur faisaient également défaut. On a eu le bon sens, — et pour les mêmes raisons, — de ne plus les appeler à diriger la restauration des monuments anciens, travail plus délicat et qui exigeait encore une plus grande somme d'études spéciales et d'expérience pratique. On peut se demander si ce ne serait pas un progrès de plus dans la même voie que de laisser des architectes de profession sinon présider, du moins collaborer à la construction des ponts, surtout dans les grandes villes. Point de plus beaux thèmes pour l'imagination des artistes que ces constructions destinées à se silhouetter nettement sur le ciel. On sait l'admirable parti qu'ils en ont tiré quand ils ont eu à les ériger, et l'on n'a que faire de rappeler ici les conceptions grandioses et pittoresques du pont Saint-Ange, du pont de Prague et autres constructions similaires, dans le saisissant effet desquelles l'art des ingénieurs n'a rien à revendiquer. En admettant qu'on laisse au corps des ponts et chaussées l'étude des courbes les plus solides, le choix des matériaux les plus résistants, et que les architectes — ce qu'on peut contester — offrent moins de garanties pour ces travaux de science pure, ne pourrait-on du moins leur donner à habiller les conceptions souvent trop arides de l'ingénieur?

— « La variété d'aspects et d'impressions, écrivait très judicieusement Cluysenaar dans la préface de la publication

de ses *Bâtiments de stations*, voilà ce qu'on recherche en voyage ; trop souvent la monotonie est une cause d'ennui sur un chemin de fer dont les rails se prolongent identiques et dont les constructions se succèdent uniformes.

» Même emporté par un convoi lancé à toute vapeur, le voyageur aime à jeter un regard sur des objets qui changent de distance en distance : j'en appelle pour ce sentiment aux touristes qui ont parcouru le chemin de fer de Bade. Chacun d'eux conviendra que le contraste pittoresque du paysage et la variété des constructions qui décorent cette ligne ont puissamment contribué au charme de leur excursion. »

Les bâtiments érigés par Cluysenaar sur le chemin de fer de Dendre-et-Waes sont modestes et de dimensions restreintes : ils n'avaient d'autre but que de satisfaire aux exigences du service; mais l'artiste en a fait, sur plus d'un point, des constructions aussi pittoresques qu'économiques. Nous citerions volontiers, de préférence à la gare d'Alost, celles de Termonde et de Lokeren, où Cluysenaar a été l'un des premiers à ressusciter heureusement les formes du style flamand, dont on fait un peu abus aujourd'hui, et nous y ajouterons les bâtiments de stations de Ternath, de Zele et de Santbergen, qui semblent un peu faits sur le modèle pittoresque et souvent si riant des cottages anglais. Ces bâtiments sont construits en briques de Boom d'un beau rouge. Les plinthes et les cordons sont en pierre bleue de Soignies ou de Maffles ; les corniches et les bois découpés, en sapin du Nord. Le mélange des tuiles rouges et bleues sur les toits a donné naissance à quantité de combinaisons de l'effet le plus agréable.

A la suite de sa publication des *Stations du chemin de fer de Dendre-et-Waes*, Cluysenaar édita avec le même

succès une autre étude du même genre, sous le titre : *Maisons de campagne, châteaux, fermes, maisons de jardiniers, de garde-chasse et d'ouvriers, etc.* Ici encore il ne s'agissait pas de simples projets, mais d'une série de travaux exécutés par l'infatigable architecte, concurremment avec les grands édifices publics qui lui avaient été commandés. Il avait sans doute éprouvé quelques déboires dans ces travaux, si l'on en juge par une sortie amusante et humoristique de sa préface sur les caprices de certains propriétaires :

« On ne saurait se figurer combien la plus simple construction a coûté de travaux, de contre-projets, et surtout de patience à son auteur.

» De nos jours tout le monde voyage... Maints propriétaires se croient, à la suite de ces pérégrinations, devenus des connaisseurs émérites... Ajoutez cette opinion, d'ailleurs bien naturelle du propriétaire, qu'il peut faire bâtir à sa guise, puisque c'est lui qui paie.

» Eh bien, lorsque l'architecte a réussi à dresser un plan à la satisfaction de Monsieur, ce plan est présenté à Madame, qui, elle aussi, a des idées arrêtées sur la distribution intérieure, sur la facilité du service, sur les besoins du ménage. Rien de plus raisonnable que cette prétention, mais le plan arrêté doit subir des modifications. On le refait pour coordonner les idées de Monsieur aux indications de Madame ; il est alors montré aux enfants, à la famille, frères, oncles, cousins et cousines. La discussion s'engage sur l'œuvre si laborieuse de l'architecte : l'un a vu ceci en Italie, l'autre cela en Angleterre, en Russie, en Espagne, ou chez M. X..., ou chez Mme T... Or, comme il est fort difficile, sinon impossible, de réunir les *délices* des diverses latitudes aux per-

fections remarquées chez les voisins de droite ou de gauche, mais que cependant on en voudrait introduire le plus possible dans la construction à faire, le plan, revu, corrigé par les parents, sera refait pour la troisième fois.

» L'architecte est enfin parvenu à mettre tout le monde d'accord sur la distribution intérieure... Mais la façade! voilà l'orgueil de la famille... Nouvelle discussion ouverte. L'un n'aime pas les fenêtres carrées, l'autre ne les aime pas rondes. Les étages élevés plaisent à ceux-ci, les étages bas à ceux-là.

» ... Dans tous ces débats, où le pauvre architecte a dû défendre son plan primitif et toutes les modifications qui en sont issues, si contradictoires qu'elles soient, il s'est fait ou la réputation d'un homme agréable, d'un commerce facile, ou celle d'un entêté, désagréable, difficile à vivre, selon qu'il a donné raison ou tort à chacune des exigences des astres de la famille, voire de leurs satellites. Une fois le travail achevé, tout ce qui est reconnu bon — c'est entendu — est nécessairement l'œuvre d'autrui ; ce qui est manqué reste l'œuvre de l'architecte. »

Ces difficultés n'ont pas empêché d'ailleurs Cluysenaar d'ériger une foule de châteaux, de villas et de maisons de campagne, dans les styles les plus variés et pour tous les goûts : un château en style Renaissance française à Argenteuil, des châteaux en style flamand et à tourelles multipliées à Forest et à Vieusart, une sorte de château-fort à Dilbeek, une véritable villa italienne à Droogenbosch et une foule d'autres qu'il serait trop long d'énumérer. La moins réussie n'est certainement pas celle qu'il érigea pour sa propre famille à Boitsfort, construction très simple et à laquelle un

petit mouvement dans les façades, établies sur différents plans, et quelques sobres rayures de pierre blanche dans la brique rouge suffisent à donner de loin beaucoup de gaieté et de pittoresque.

Tous ces travaux variés avaient — je crois l'avoir déjà dit — porté la réputation de Cluysenaar jusqu'à l'étranger. On ne s'étonna donc point, en 1862, de le voir appelé en Allemagne pour dresser les plans et diriger les importants travaux du *Curhaus*, de Hombourg.

Je passe sous silence quantité de constructions privées érigées par Cluysenaar, telles que l'hôtel Goethals, aujourd'hui habité par le comte Duval de Beaulieu, à l'avenue des Arts, une des façades les plus sages, les plus sévères et les meilleures de l'architecte; la maison Lorsont, rue de l'Écuyer, etc. — Une chose à noter, c'est que, quel que soit le plus ou moins de réussite des façades, il est rare que la distribution intérieure ne se recommande pas par quelque aménagement imprévu, d'une invention originale ou d'une sérieuse utilité pratique.

Les derniers édifices publics de quelque importance qu'on a dus au talent de Cluysenaar ont été l'*église de Rochefort* et le *Conservatoire royal de musique de Bruxelles.*

Ces deux constructions datent des dernières années de l'auteur. Il commençait à vieillir. On s'en aperçoit peut-être un peu dans la conception du *Conservatoire,* dont les façades sont d'ailleurs gâtées par la surabondance et l'incohérence des décorations sculpturales, demandées à toute une troupe de statuaires qui paraissent s'être médiocrement préoccupés de s'accorder entre eux. Mais l'*église de Rochefort*, bâtie en style roman, flanquée de deux tours entre lesquelles se des-

sine une ligne de huit niches à plein ceintre ornées de statues, constitue, dans sa simplicité presque austère, une véritable cathédrale, d'un caractère remarquable et d'un incontestable mérite. Bâtie en pierre bleue de la localité, elle joint à son aspect monumental l'avantage volontiers recherché par l'artiste d'avoir très peu coûté ; le devis n'en a pas dépassé 170,000 francs. Le peintre Dobbelaere a achevé d'en faire un monument en la décorant de fresques et de verrières d'un bel aspect.

Le jour de l'inauguration du Conservatoire, un arrêté royal nomma Cluysenaar officier de l'ordre Léopold. Ce fut le couronnement de cette carrière si pleine.

Il y avait de longues années qu'il faisait partie de deux commissions officielles auxquelles sa vieille expérience était d'une haute utilité : le Conseil supérieur d'hygiène publique et la Commission royale des monuments. Les avis de Cluysenaar — que pouvaient combattre parfois des goûts et des tendances différents en matière d'art — étaient universellement appréciés en tout ce qui regardait les côtés pratiques de l'architecture : moyens de construction, combinaisons des forces et des résistances, choix des matériaux, contrôle des devis, etc. Et l'on doit lui rendre cette justice que ses avis étaient toujours donnés avec autant d'impartialité que de compétence.

Le 5 mai 1876, Cluysenaar fut frappé d'une première attaque d'apoplexie. Il y avait juste trente ans, jour pour jour, qu'à la suite de son grand succès des galeries Saint-Hubert, il s'était vu décorer de la croix de l'ordre Léopold. Des soins empressés le sauvèrent. Mais à partir de ce moment, il ne fut plus que l'ombre de lui-même. Il resta aussi

assidu que par le passé aux séances des deux collèges dont il faisait partie; mais il y venait en voiture ou au bras d'un guide. Son esprit avait gardé toute sa lucidité; ses observations étaient toujours aussi pratiques et aussi justes; mais il était devenu un peu plus silencieux et ne prenait plus une part aussi vive aux discussions.

C'est à cette époque qu'a été peint le beau portrait qui nous restera de ce laborieux artiste. Il est de son fils, Alfred Cluysenaar, l'auteur de ce joli tableau, *une Vocation*, qui est au musée de Bruxelles, de cette grande composition de *Canossa*, qui a eu un double succès à l'Exposition universelle de Paris et à l'Exposition historique de l'art belge, et des vigoureuses peintures murales qui décorent l'escalier de l'Université de Gand. Le vieil architecte, le chef coiffé d'une calotte de velours, y est représenté pensif et souriant, les mains croisées sur sa canne. Le visage, un peu allongé et creusé, garde les traces de la terrible atteinte dont il essaie en vain de se remettre.

Un autre portrait de Cluysenaar est dû à Gallait. Celui-ci nous montre un Cluysenaar blond et vermeil; celui des premiers succès, le Cluysenaar qui venait d'achever les Galeries Saint-Hubert.

Le Cluysenaar de l'âge mûr, — celui qu'on a le mieux connu, — était un type plus viril que ces deux portraits, pourtant de la plus exacte ressemblance. Grand et gros avec des épaules puissantes, entre lesquelles s'enfonçait une tête barbue, l'architecte du marché de la Madeleine avait, à première vue, une physionomie un peu rude et hérissée, que ne démentaient pas, dans la conversation, ses boutades et ses saillies brusques, semblables à des coups de boutoir.

Mais à mesure qu'on le connaissait mieux, on découvrait sous cette enveloppe abrupte un homme excellent. Un peu âpre à ses rivaux et d'humeur parfois inquiète et jalouse, mais secourable aux malheureux, mais indulgent aux jeunes gens, la bonté de Cluysenaar se montrait en mainte occasion. Son invariable amitié et son dévouement appartenaient définitivement à quiconque lui avait rendu le plus léger service.

Type de méticuleuse exactitude, il n'avait qu'un orgueil, dont il se targuait volontiers avec ses confrères : celui de n'avoir jamais dépassé ses devis.

Foncièrement modeste,—malgré un fond légitime de satisfaction quand il parlait de certaines de ses œuvres, — il recherchait peu les distinctions et avait défendu par son testament qu'on rendît des honneurs funèbres à sa dépouille, et qu'on prononçât des discours sur sa tombe.

Au moment de l'inhumation dans le cimetière de Saint-Gilles pourtant, ses obligés, qui se pressaient en foule derrière son convoi, n'ont pas cru devoir respecter cette défense, et M. Louis Geelhand, au nom de la Société royale de Philanthropie, est venu au bord de la fosse de Cluysenaar prononcer quelques mots touchants.

M. Geelhand a fait allusion à l'Hospice des Aveugles, érigé par lui dans des conditions que nous avons rappelées : Voici ses paroles :

« Artiste éminent et cœur généreux, Jean-Pierre Cluysenaar consacra la fleur de son talent à édifier ce touchant refuge.

» Gratuitement, il fournit les plans de cet asile, ouvert à la vieillesse indigente, affligée de cécité ; gratuitement, il

en dirigea et en surveilla les travaux. Et chose bien digne de remarque, à la faveur de ce loyal désintéressement et de ce zèle exemplaires, les devis purent être scrupuleusement maintenus dans les limites qui leur avaient été assignées : de manière que les intérêts engagés, les intérêts de l'infortune, furent scrupuleusement respectés, et que le tout fut achevé dans les conditions et dans les délais voulus.

» En souvenir et en l'honneur de cet acte de bienfaisance intelligente, et prouvant à la fois la valeur de l'homme qui n'est plus et la conscience de l'architecte habile que l'on pleure, j'acquitte la dette du pauvre en venant déposer sur la tombe de Jean-Pierre Cluysenaar cette couronne d'immortelles, emblème éloquent des sentiments de gratitude de notre œuvre, et gage assuré de notre profond respect et de notre sincère admiration. »

Cluysenaar, qui n'a jamais fait parade de ses titres, était Vice-Président de la Commission royale des monuments, — Vice-Président du Conseil supérieur d'hygiène publique, — Membre agrégé du Corps académique de l'Académie royale d'Anvers, — Membre titulaire de l'Académie d'archéologie de Belgique, — Membre honoraire de l'Association royale des architectes britanniques et de l'Académie royale d'Amsterdam, — Officier de l'Ordre de Léopold, — décoré de la Croix commémorative, — Chevalier du Lion de Zachringen, etc.

Le Gouvernement a décidé que le buste en bronze du vaillant architecte serait placé dans un des monuments qu'il a érigés.

Honneur mérité. On peut dire de Cluysenaar, en toute

justice et sans surfaire d'un mot la vérité, qu'il a été un artiste hardi, plein d'imagination et d'initiative, — un constructeur savant et expérimenté, — et l'un de ces infatigables travailleurs qui comptent leurs journées par leurs œuvres.

J. Rousseau.

GRÈS LIMBOURGEOIS

DE RAEREN.

7e LETTRE

A MM. LES MEMBRES DU COMITÉ DU *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie.*

MESSIEURS,

Dans mes précédentes lettres, je vous ai entretenus des sujets représentés sur les pots de grès de Raeren. J'ai décrit la forme, la couverte, les reliefs de plusieurs vases; nous en avons lu ensemble les légendes, les devises; nous avons admiré les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, et tant d'autres, figurées d'une manière si artistique, et nous en sommes arrivés ensemble à nous dire que les *cartemakers* et *pottenbeckers* qui ont travaillé pour Raeren, ont mérité la réputation européenne dont ils ont joui, et que M. le Président Schuermans fera ressortir de plus près dans ses études sur les armoiries de nos grès, armoiries non seulement de princes, mais même de familles très secondaires : s'il vous démontre un jour que les Hackemann de Ham-

bourg, les Hessberg de Franconie, les Munsterer de Nürenberg, comme les Sterck de Bruxelles, les d'Ombre de Hal, les Faucuwez des environs de Nivelles, comme encore les d'Isendoorn de Blois, les van Essen de Cannenburg, les van Stepraedt d'Indoornik, tous de Gueldre, les Schulenburg de Bommenede, de Zélande, etc., etc., ont fait fabriquer de pots de grès à leurs armoiries, dans le petit village de Raeren, c'est que l'industrie de cette localité avait, à l'est et à l'ouest, au nord comme au midi, les ramifications les plus étendues.

Il essayera même de vous démontrer que, s'il est vrai, comme on l'affirme timidement et sans beaucoup de preuves jusqu'ici, que non seulement l'industrie céramique de Siegburg, mais même celle de Höhr et Grenzhausen, s'est livrée à la reproduction des armoiries, l'industrie de Raeren a lutté victorieusement sur le terrain même de ses rivales, témoin les blasons de certains archevèques de Mayence, de certains princes, comme les Wied et les Nassau, témoin encore les armoiries d'habitants de Cologne, les Gelenius, les von Recke, les von Büchel, les von Kreps, les Balthasar Reine, etc., qui démontrent tout au moins la concurrence établie par Raeren, à l'égard des ateliers de Siegburg et de Nassau, beaucoup plus rapprochés du Rhin.

Continuant mes recherches, sauf pour la partie héraldique, où, comme je l'ai dit, il m'est interdit de me lancer faute de moyens d'étude, je terminerai ma correspondance avec vous, Messieurs, par l'examen des procédés techniques et l'historique de la Gilde de Raeren.

Les procédés employés au XVIe siècle n'étaient pas les mêmes que les nôtres, et il est intéressant de déterminer

comment les potiers de Raeren suppléaient à l'emploi des machines, encore inconnues de leur temps.

J'ai consulté à ce sujet les souvenirs et les traditions; j'ai contrôlé celles-ci par l'examen minutieux des produits, et je vais mettre en action sous vos yeux le potier, depuis le moment où il extrait l'argile du sol jusqu'au parachèvement des vases façonnés par lui.

En vertu d'un octroi d'Albert et Isabelle en 1619, renouvelé et sanctionné par l'impératrice Marie-Thérèse en 1756, les potiers de la gilde de Raeren exerçaient par privilège le droit de s'emparer de l'argile, sans pouvoir être empêchés par qui que ce fût. (*Sullen moghen alleen die aerdenbergh gebruycken daer men nu die aerde vercruygt sonder molestatie.*)

L'original de cet octroi, qui se trouve encore en possession de Mathieu Mennicken de Raeren, descendant de nos anciens potiers, autorise les potiers de Raeren, si les gîtes de terre propre à la fabrication viennent à s'épuiser, à étendre leurs fouilles sur d'autres communes.

Les seules restrictions apposées à l'exploitation du sol, en vue de la fabrication du grès, étaient les suivantes :

Si les potiers avaient le droit de creuser le sol, même sans indemnité, ils devaient cependant respecter les plantations et les récoltes, lorsqu'il s'agissait de terrains appartenant à la commune; ils devaient seulement rétablir le niveau ancien en comblant les vides des carrières et marnières, après l'extraction de l'argile et des pierres (... *hunne dae- end steencuylen*). Si les potiers avaient besoin d'entreprendre leurs fouilles sur le terrain des particuliers, ils pouvaient le faire non seulement à Raeren, mais même dans les communes

voisines, comme Eynatten; seulement ils étaient obligés alors de payer un dédommagement, d'après l'estimation de deux échevins de la justice du ban de Walhorn.

En outre, toutes les fosses devaient être éloignées d'au moins six pieds de toute voie de communication, et être closes d'une haie ou de broussailles d'épines, pour prévenir les accidents (*datter geen mensch ofte vee daer inne en kan verongelucken, alles op pene van achtien goudt guldens*).

L'endroit où était tirée du tréfonds l'argile la plus fine servant aux vases d'élite ou fabriqués sur commande, était en la commune d'Eynatten, à un endroit dit *Theeheide*, nom qui rappelle l'importance de l'exploitation du sol en cette place. L'argile de *Theeheide* était d'une extraction difficile : la veine, en effet, est recouverte de 25 à 30 pieds d'humus, de sable et de pierrailles, et il fallait de larges fosses pour y parvenir, à l'aide de marches qui figuraient celles de vastes amphithéâtres. A une profondeur variant de 6 à 16 pieds, on était forcé de planter des haies ou palissades pour contrarier les éboulements.

Quand la bonne veine était atteinte, les fouilleurs creusaient de trois côtés des galeries souterraines, soutenues par des piliers réservés dans la masse, ce qui donnait à l'œuvre l'apparence d'une mine, dans laquelle les ouvriers travaillaient à la lueur de lampes façonnées exprès et formées de la matière même dont elles éclairaient l'extraction.

Ne pouvant, dans ces galeries étroites, faire usage d'instruments de quelque dimension, les mineurs devaient recourir à des houes très raccourcies.

L'argile, coupée en blocs d'environ 5 kilogrammes, était remontée à la surface par une roue à poulie, de

façon très primitive, et le charriage, très développé à Raeren, puisqu'il servait même à l'exportation au loin, amenait la matière première aux usines des membres de la Gilde.

Une argile moins fine et servant, non plus aux pièces choisies, mais à la poterie de grès d'un usage moins distingué, s'extrayait de la forêt qui s'étend aux limites d'Eynatten. Celle-là était d'une exploitation bien plus commode, se rencontrait à 10 ou 12 pieds de la surface; on l'appelait *Middeldae*, tandis que l'argile de *Theeheide* portait le nom de *Frydae*.

L'argile la plus ordinaire se tirait à Raeren même, d'un endroit dit *Wechselbennet*, et s'appelait *Geyldae*; elle servait aux pots les moins fins; car si Raeren confectionnait la vaisselle en honneur sur la table des grands, elle ne dédaignait pas la métairie du paysan et la cabane du pauvre.

De plus, il existait ci et là des veines d'une argile gris-rougeâtre; elle servait à fabriquer les produits qu'on appelait *Krausen*, et qui étaient exportés en assez grandes quantités par le charriage, vers Hambourg, Brême, Dantzig, Lubeck, Amsterdam, comme le prouvent d'une manière indubitable les déclarations (§ 46 des Statuts de la Gilde) des charretiers, et les comptes et notices que j'ai trouvés dans les fardes et documents relatifs à la poterie de Raeren.

Cette dénomination de *Krausen*, pour certains pots à couvercle, n'est du reste pas réservée à Raeren seule; on la rencontre aussi à Siegburg, etc., et c'est même à ce nom de *Krausen* que l'on doit, assure-t-on, rapporter celui de *Creussen* en Bavière, localité où ont été fabriqués les *Apostel-*,

Jagd-, *Planeten-Krüge*, etc., qui atteignent aujourd'hui de si hauts prix dans les ventes publiques.

La saison d'hiver était consacrée à l'alimentation des ateliers ; c'était alors qu'on se consacrait aux fouilles, au transport des matériaux aux usines, du bois nécessaire aux fourneaux, et l'on avait d'autant plus de loisir à cet effet que les Statuts, § 3, de la Gilde, interdisaient aux potiers de fabriquer leurs produits depuis la Toussaint jusqu'à la Sainte-Gertrude (en mars).

Voilà les usines alimentées ; le travail (*Werk*), et ce n'est pas le moins laborieux, recommence en mars ; c'est à la sueur de leurs fronts que les anciens potiers, dépourvus de moyens mécaniques, gagnent leur pain.

L'argile est divisée, écrasée, broyée, triturée, délayée par les bras solides et vigoureux d'ouvriers à constitution robuste.

Dans chaque fabrique (*Werkstuff*), on aperçoit une aire pavée, où les blocs d'argile de 5 kilogrammes sont partagés en parties plus petites, à l'aide d'instruments que nous retrouverons dans le blason aux armoiries de la Gilde. Ces subdivisions de l'argile sont jetées dans une fosse assez profonde, où l'on déverse pendant deux jours douze à quinze seaux d'eau. Des instruments en forme de pelles agitent la matière qui se dissout, et la maintiennent en bon état de plasticité.

Puis la pâte plastique réunie en masse, est apportée près de la fabrique, où elle est manipulée à l'instar de ce qui a lieu dans nos boulangeries. A l'aide de couteaux longs et bien aiguisés (autres meubles des armoiries de la Gilde), on divise ensuite l'argile en très petits morceaux, qu'on dépose sur

l'aire pavée et à l'aide de lourds marteaux de bois, longuement emmanchés (voir le même blason), de robustes ouvriers qui se servent de ces instruments en guise de fléaux, aplatissent et écrasent l'argile à coups redoublés.

Ce traitement énergique qui torture l'argile, est répété plusieurs fois, et l'argile est amenée à son plus grand degré de flexibilité. Mais ce n'est pas assez ; il faut encore la purifier, en expulsant tout corps étranger qui nuirait à l'homogénéité de la matière ; à l'aide de petites verges cylindriques de fer, l'argile est encore battue coup sur coup, et la moindre pierre, le moindre grain, est écarté sans miséricorde. Le maître potier passe et repasse la main sur la surface de l'argile étendue et, s'il est satisfait, s'il ne rencontre plus la moindre rugosité, la moindre extumescence, il autorise enfin la confection des cônes qui vont servir à la fabrication.

Ici, je le répète, point de machines, sinon la roue (*Dreh-Scherbe*); tout est façonné à la main, dont le secours, du reste, est encore nécessaire jusqu'à un certain point à l'industrie moderne.

Si la fabrication est interdite pendant l'hiver, c'est dans l'intérêt même de la perfection des produits, dont la gelée altère nécessairement les formes ; cependant on réserve la mauvaise saison non seulement à alimenter les ateliers, mais encore à inspecter les roues, dont le travail doit être parfaitement d'aplomb, dans leur évolution horizontale autour du pivot vertical ; il faut qu'il n'y ait ni balancement, ni trépidation, ni arrêt : enfin la roue, soigneusement posée, est arrosée d'huile pour pouvoir tourner avec rapidité.

Voici le potier (*Werkmann*) à l'œuvre sous la garde de Dieu.

La roue est mise en mouvement à tour de bras ; le potier prend place sur son banc et façonne sur le tour les vases de différentes formes, décrits dans mes précédentes lettres.

La poterie de luxe est ornée de reliefs, dont la confection doit nous arrêter un instant.

J'ai lu quelque part que les reliefs des vases s'obtenaient à l'aide de moules ou matrices appliqués sur le vase lui-même encore mou, tel qu'il sortait de la main du tourneur ; que, pour les reliefs ordinaires, on plaçait, à l'intérieur de la panse, de la pâte supplémentaire qui était repoussée à l'extérieur, et que sur le repoussé on adaptait les moules ou matrices dont l'empreinte en creux dessinait, en relief, les rosaces, les bandeaux des goulots, les médaillons, les écussons ; que, pour les saillies plus fortes, on appliquait à la surface des vases une zone d'argile soudée à la paroi extérieure, et sur laquelle on imprimait les sujets ; même qu'aux endroits destinés à supporter des mascarons, etc., en haut relief, on ajoutait au vase de petits gâteaux d'argile, que la pression réduisait aux proportions voulues.

D'après cette description, le but que l'on voulait atteindre était d'éviter l'écaillement à la cuisson ou après la cuisson du vase, écaillement que l'on regarde comme étant inévitable si l'impression du moule ne se fait pas sur le vase lui-même, de manière sans doute à augmenter l'adhésion des rappliques lorsque la terre n'est pas encore dégagée de son humidité.

Il semble que, dans ce procédé, l'on considère comme indispensable une pression exercée sur les parois du vase pour que les rappliques ne puissent s'en détacher, et l'on

croit sans doute que l'humidité seule des pièces qui seraient adaptées toutes moulées aux parois ne suffirait pas pour établir la cohésion.

Je suis en désaccord avec cette description trop compliquée.

Le procédé vanté peut avoir été mis en usage à Siegburg, où l'argile était homogène et constamment de la même finesse et où les moules sont arrondis, et encore fort rarement, pour être appliqués sur des plans courbes; mais tel n'était pas le cas à mes yeux, au moins chez nous, où l'application des moules, même pour les médaillons ou blasons, ne doit jamais avoir été opérée en place sur le vase même : en effet, les parois encore molles, eussent cédé au moindre effort; or la pression nécessaire sur une argile moins fine et moins pure que celle de Siegburg, n'eût pu produire un modelé délicat, sinon en appuyant très fortement. Aucun de nos vases, sur les milliers de pièces entières ou de tessons, décombrés dans les tas de rebuts (*Scherbengraben*), ne présente non plus la concavité intérieure correspondant nécessairement au repoussé convexe, qui constitue le travail en question.

Je ne m'explique pas qu'il ait pu en être autrement dans les localités où la terre était moins fine qu'à Raeren; mais cela peut être vrai pour certains reliefs que j'ai vus et dont la grossièreté est peut être due au procédé décrit : ce serait une nouvelle preuve de l'infériorité de l'industrie céramique de ces localités par rapport à la nôtre.

En toute hypothèse, voici la méthode des potiers de Raeren :

Quand le vase tourné était à peu près sec, le maître potier

choisissait un petit gâteau de l'argile la plus tendre et la plus fine; il le laminait en quelque sorte à l'aide d'un rouleau cylindrique. Alors il prenait le moule (par exemple celui de *la Danse des paysans* ou de *la Salutation angélique* que vous avez vu figurer en 1881 à la belle Exposition de l'art ancien au pays de Liège (1), moules qui comprennent beaucoup de personnages); il appliquait ce moule sur la bande plate étalée sur sa table; à l'aide d'un couteau bien acéré, il en enlevait les bavures, ramassait délicatement la bande et l'appliquait sur le vase, auquel il la faisait adhérer par un enduit quelconque, si tant est qu'il en fût besoin et que l'humidité de l'addition ne fût pas suffisante. La cuisson complétait cette adhésion, et désormais le vase et ses ornements faisaient corps ensemble. Pour se convaincre de la réalité de ce que je dis ici, et que je considère comme le seul procédé pratique, on n'a qu'à voir sur tel ou tel vase brisé de ma collection, des lamelles de reliefs, détachées comme celles du schiste, et qu'une brisure violente a séparées de la surface où elles ont été appliquées jadis; on trouvera dans la comparaison du grain même du fond et des applications, plus grossier pour celui-là, plus fin pour celles-ci, la confirmation éclatante de ce que j'avance ici.

J'ai l'honneur, etc.

Raeren, 1er octobre 1881.

SCHMITZ, vicaire.

---

(1) Section VI, 213, 214, exposés par M. J. MENNICKEN, d'Eupen.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 5, 12, 19 et 26 novembre; des 2, 3, 8, 10, 15, 17, 24, 28 et 31 décembre 1881.

PEINTURE ET SCULPTURE.

La Commission a émis des avis favorbles sur :

1° Le dessin spécimen de deux verrières à exécuter par MM. Stalins et Janssens, pour l'église de Sainte-Waudru, à Herenthals (Anvers); — Eglise d'Herenthals. Vitraux.

2° La proposition de placer dans l'église de Saint-Gilles lez Termonde (Flandre orientale) deux verrières conformes à celles qui garnissent les autres fenêtres de cet édifice; — Eglise de Saint-Gilles. Vitraux.

3° Le projet de peintures décoratives à exécuter par M. Pollet-Liagre, dans la chapelle de la Sainte-Vierge, en l'église de Saint-Julien, à Ath; — Eglise d'Ath. Décoration.

4° Le dessin de la polychromie à appliquer à l'autel de l'église de Melden (Flandre orientale); auteur, M. Zens; — Eglise de Melden. Autel.

Musée de Bruxelles. Statue.

5° Sur le modèle de la statue *la Prudence*, à exécuter par M. Van der Linden, pour l'escalier principal de musée royal de peinture et de sculpture, à Bruxelles.

Église de Leeuw-St-Pierre. Chemin de croix.

— Deux membres du Collège ont inspecté le Chemin de Croix destiné à décorer l'église de Leeuw-Saint-Pierre (Brabant). Cette série de peintures, œuvres d'un artiste hollandais, est un don fait à la paroisse par Mme la comtesse Van der Dilft. Sans offrir un mérite artistique exceptionnel, elles sont convenablement étudiées et il y a lieu de croire qu'elles constitueront pour l'église une décoration plus sérieuse et d'un effet plus satisfaisant que la plupart des compositions analogues, commandées trop souvent à des peintres sans talent et exécutées à des prix dérisoires.

La Commission a été d'avis, en conséquence, d'en autoriser le placement.

Terrasse de l'île du Commerce et pont des Arches, à Liége. Sculptures.

— Le Collège a fait examiner, à la demande de M. le Ministre de l'intérieur :

1° Le groupe en bronze représentant *le Dompteur de taureaux*, placé sur une des terrasses de l'île du Commerce, à Liège ;

2° Les ouvrages de sculpture exécutés au Pont des Arches, en la même ville.

Il résulte des rapports des délégués que ces travaux, dont les modèles ont été précédemment approuvés, sont exempts de défauts d'exécution, et la Commission a émis l'avis qu'il y a lieu d'en faire la réception.

Objets d'art d'origine flamande.

— Dans une conférence récente, M. l'architecte Jaminé avait donné quelques renseignements sur certaines œuvres d'art d'origine flamande qu'il avait rencontrées dans une excursion dans la partie méridionale du Bas-Rhin, etc.

A la demande de la Commission, cet honorable membre correspondant a fait parvenir les notes suivantes, qu'il a recueillies sur ces objets d'art et qui offrent de l'intérêt pour l'histoire de l'art belge au moyen âge :

« L'objet qui me semble le plus digne d'attirer votre attention est le grand retable de l'église de Vreden, en Westphalie, diocèse de Munster, et dont la restauration a été confiée aux frères Cremer, dont l'un est sculpteur et l'autre peintre.

Ce retable, par ses proportions et les dimensions des figures, dépasse les proportions ordinaires.

Indépendamment de la table, cette œuvre se compose de trois étages ou zones.

La partie inférieure, qui comprend sept groupes et dont les représentations se rapportent à la vie de la sainte Vierge Marie et de Notre Seigneur Jésus-Christ, ne se trouvait plus le 5 juin dans les ateliers des artistes précités. Elle était déjà complètement restaurée et peinte et avait été expédiée à Vreden. Elle a environ 1 mètre de hauteur et les panneaux ont environ 1 mètre de large.

Les groupes, d'après le dessin que j'ai vu, représentent :

1. L'Annonciation.
2. La Visitation.
3. Le Mariage de la sainte Vierge.
4. La Naissance de Notre Seigneur Jésus-Christ.
5. La Circoncision.
6. L'Adoration des Mages.
7. La Présentation.

La seconde zone, qui était toute montée, a environ $0^{m}90$ de hauteur, chaque panneau a $0^{m}65$ entre les pieds-droits.

Les statuettes du premier plan ont environ 0m55 de hauteur.

Sept groupes en forment les représentations suivantes :

1. La Séparation du Christ et de la Vierge Marie ; 14 personnages.

2. L'Entrée à Jérusalem ; 13 personnages.

3. Jésus chassant les marchands du temple ; 13 personnages.

4. (Partie centrale) la Cène.

5. Jésus au Jardin des Olives ; 12 personnages.

6. La Trahison de Judas ; 12 personnages.

7. La Flagellation ; 11 personnages.

La troisième zone, qui a également 0m90 de hauteur, comprend sept sujets, savoir :

1. Le Couronnement ; 18 personnages.

2. Le Jugement de Pilate ; 10 personnages.

3. Le Portement de la Croix ; 13 personnages.

4. (Partie centrale) le Calvaire (cette partie n'était pas montée).

5. La Descente de la Croix ; 17 personnages.

6. La Mise au tombeau ; 9 personnages.

7. La Résurrection ; 8 personnages.

Entre les panneaux 3, 4 et 5, dans les vides laissés par le tracé des courbes ou arcades en tiers-point surbaissé, il y a de petits groupes représentant *la Pêche miraculeuse*, etc., etc.

Les volets sont peints des deux côtés et la peinture et les sujets du côté intérieur font la suite des représentations sculptées.

On compte au moins 600 figures peintes sur ces volets.

La partie architecturale ainsi que les costumes accusent la fin de la dernière partie de l'époque ogivale.

M. Cremer, à qui j'avais demandé s'il n'avait rencontré aucune inscription ou toute autre indication pouvant le renseigner sur le nom de l'auteur ou des auteurs de cette œuvre magistrale, me répondit qu'il n'avait rien constaté si ce n'est des marques faites au moyen d'un fer chaud sur le dos de quelques statuettes, et il me fit voir un spécimen qu'il avait détaché d'une statuette. Je reconnus immédiatement le fac-simile des armoiries de la ville d'Anvers.

Ce spécimen, j'ai eu l'avantage de vous le montrer lors de mon voyage à Bruxelles, et je le tiens à votre disposition.

Je crois devoir ajouter qu'il existait jadis à Vreden une abbaye et qu'il est probable que ce retable provient de cet établissement.

L'église de Kempen renferme trois magnifiques retables. Celui du maître-autel ne me semble pas appartenir à l'école belge, mais ceux des deux autels latéraux peuvent être attribués à des artistes anversois. C'est ce qui m'a été confirmé par M. Helner.

L'un représente les scènes de la vie et de la mort de la sainte Vierge.

L'autre, la vie et la tentation de saint Antoine.

L'église de Xanten (l'ancienne Sablonus des Romains), édifice du XIIIe siècle, est vraiment remarquable sous le rapport architectural et renferme une grande quantité d'objets d'art de la plus haute valeur artistique. Il m'a été impossible de pouvoir les examiner tous de près, vu la grande affluence des pèlerins qui se trouvaient ce jour à Xanten, mais je

crois que l'exécution de plusieurs d'entre ces œuvres peut être attribuée à des artistes belges.

Indépendamment des retables et des petites châsses, etc., je dois signaler un porte-lumière en dinanderie d'un grand développement et d'un magnifique travail. Il embrasse toute la largeur du chœur et a été fait à Maestricht en 1500, d'après deux inscriptions que j'ai trouvées sur les bases des pieds-droits et dont je fais suivre le texte. Sur l'une des bases.

Desen luchter is gemaek toe Maastricht,

et sur l'autre :

Anno Dom : MV. en c. NNO »

CONSTRUCTIONS CIVILES.

La Commission a approuvé :

Halles d'Ypres.

1° Le nouveau projet des portes à établir dans les baies du rez-de-chaussée de la façade ouest des halles d'Ypres ;

Halle aux draps de Tournai.

2° La proposition d'exécuter quelques travaux supplémentaires de fondations à l'ancienne halle aux draps de Tournai ;

Edifices civils. Appareils d'illumination.

3° Le projet relatif au placement de cordons d'illumination à la place du Congrès. Le Collège a toutefois insisté pour que cette décoration ne soit pas immobilisée, en ce sens qu'il serait évidemment regrettable de voir se renouveler constamment à la même place la même illumination composée des mêmes motifs. Il importe que l'outillage de nos illuminations revête des formes les plus variées, étoiles, guirlandes, obélisques, lampadaires, etc., et qu'il puisse se déplacer de façon à ce qu'une décoration de ce genre ne

reste pas fixée sur un point et soit appliquée, après avoir servi quelque part, à d'autres places et à d'autres édifices. La Commission partage d'ailleurs, quant aux édifices, l'objection de principe faite par M. l'architecte Balat, qu'il est généralement préférable de les illuminer à distance. L'application de cordons lumineux sur les corniches et autres saillies des monuments plonge une grande partie de ceux-ci dans une obscurité complète, par de grandes ombres portées, qui produisent le plus fâcheux effet. L'éclairage à distance les montre au contraire dans tous leurs détails.

Ancien greffe de Bruges.

— Des délégués ont examiné, le 24 novembre, les travaux de restauration exécutés à la façade de l'ancien greffe de Bruges et les modèles des statues qui doivent décorer cette façade.

A l'égard de la restauration de la façade du greffe, les délégués sont unanimes à déclarer que ce travail peut être approuvé.

Quant aux statues, au nombre de dix, à exécuter par M. Pickery, et qui doivent être placées sur et entre les pignons des façades principale et postérieure, elles ont donné lieu à quelques observations de détails, dont M. Pickery a promis de tenir compte avant la fonte en bronze.

Palais de justice de Furnes.

— Des délégués ont inspecté, le 24 décembre, les travaux de restauration effectués à la façade latérale du palais de justice de Furnes, vers la rue Sainte-Walburge. Ils ont constaté que M. l'architecte Vinck, chargé de la direction de ces travaux, a suivi ponctuellement les instructions et recommandations qui lui avaient été données. Il a conservé toutes les pierres anciennes en bon état et s'est borné à rem-

placer celles qui ne pouvaient être maintenues; il s'est attaché tout particulièrement à conserver à l'édifice son aspect primitif, aussi bien dans son ensemble que dans ses détails, et ce travail, exécuté avec un soin consciencieux, a été approuvé.

Hôtel de ville de Furnes.

— Les mêmes délégués ont procédé à l'examen des ouvrages de restauration exécutés à la façade de l'hôtel de ville de Furnes.

Cette restauration est aujourd'hui terminée et M. l'architecte Vinck y a apporté les mêmes soins qu'à celle de la façade du palais de justice.

Église et dolmen de Wéris.

— La Commission avait demandé l'avis de ses membres correspondants du Luxembourg sur l'église de Wéris et sur un dolmen existant dans cette commune.

Il résulte des rapports parvenus au Collège que le comité provincial est unanime à reconnaître à ces deux monuments un mérite archéologique incontestable.

Dès 1862, la Commission avait signalé l'intérêt de l'église de Wéris, construite à la fin du XIe siècle, et, sur sa proposition, des travaux de restauration y ont été exécutés en 1866. Il est à supposer dès lors que ce petit édifice roman se trouve en bon état d'entretien.

Quant au dolmen, l'un des rares monuments druidiques qui existent encore dans notre pays, le Collège a émis l'avis qu'il y aurait lieu, comme le proposent les membres correspondants du Luxembourg, d'entrer en négociations avec le propriétaire, qui consent à céder ce dolmen au Gouvernement. Des ouvrages peu importants seraient ensuite à exécuter, en vue de relever les pierres et d'approprier et clôturer les abords.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

EGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

La Commission a émis des avis favorables sur :

1° Les plans dressés par M. l'architecte Blomme, pour la reconstruction de l'église de Saint-Willebrord, à Anvers; Église de Saint Willebrord, à Anvers.

2° Le projet de reconstruction de l'église de Knesselaere (Flandre orientale). Ce projet, dû à M. l'architecte De Geyne, constitue une conception très heureuse et d'une grande originalité. Le Collège a seulement demandé que dans le cours de l'exécution on donne un peu plus de pente aux toitures des basses-nefs; Église de Knesselaere.

3° Le projet modifié, d'après les indications de la Commission, de l'église à ériger à Souvret (Hainaut); architecte, M. Simon; Église de Souvret.

4° Les plans dressés par M. l'architecte Blomme, des travaux d'agrandissement à exécuter à l'église de Putte (Anvers); Église de Putte.

5° Les dessins des objets d'ameublement destinés aux églises de : Ameublements

Wevelghem (Flandre occidentale) : banc de communion.

Swynaerde (Flandre orientale) : buffet d'orgue.

Sainte-Marguerite, à Liège : deux autels latéraux.

Vliermael (Limbourg) : orgue.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

La Commission a approuvé :

1° Les plans et le devis estimatif dressés par M. l'architecte De Curte, pour la restauration du chœur et de la façade Église de Saint Martin, à Hal.

latérale nord de l'église de Saint-Martin, à Hal ; il ne semble pas indispensable toutefois de modifier, comme on le propose, la toiture de la sacristie; la disposition actuelle de cette toiture peut être maintenue sans inconvénients;

Église de Saint-Hermès, à Renaix.

2° Le devis estimatif de la quatrième et dernière série des travaux de restauration à exécuter à l'église de Saint-Hermès, à Renaix; architecte, M. Serrure;

Église de Saint-Martin, à Alost.

3° Les comptes des travaux exécutés pendant les années 1854 à 1878 à l'église de Saint-Martin, à Alost, et le projet des ouvrages qui restent à effectuer pour parachever la restauration de ce monument; architecte, M. Nève;

Église de Basel.

4° Le devis estimatif de quelques travaux supplémentaires à exécuter à l'église de Basel (Flandre orientale), et qui n'étaient pas compris au devis estimatif approuvé;

Église de Warnant.

5° Le devis de réparations urgentes à effectuer aux fenêtres de l'église de Warnant (Namur);

Église de Hastière par dela.

6° Le plan de quelques travaux à exécuter aux piliers de l'avant-chœur et aux murs latéraux de l'église de Hastière-par dela (Namur). Ces travaux n'ont pas été prévus au projet approuvé. Les murs et piliers ont été, à une époque déjà ancienne, entaillés à une certaine profondeur pour faciliter le placement des stalles.

Église de Boesinghe.

— Des délégués se sont rendus à Boesinghe (Flandre occidentale), le 5 novembre, pour examiner les propositions soumises en vue de la restauration de l'église de cette commune.

Les travaux projetés consistent dans l'enlèvement des lambris en bois peint du chœur, l'ouverture de la fenêtre centrale au-dessus de l'autel, le rétablissement de meneaux dans sept fenêtres des trois absides, le placement de vi-

traux peints dans ces fenêtres, et le renouvellement de la vitrerie de treize fenêtres des nefs. La dépense de ces travaux est évaluée à 13,800 francs, et on demande que la province et l'État accordent chacun un sixième de cette somme, soit 2,300 francs.

Les délégués sont d'avis qu'il n'y a pas lieu d'adopter ces propositions. Les boiseries qui garnissent les murs intérieurs du chœur ne sont pas en mauvais état ; elles forment un ensemble complet avec les autels, les stalles, la chaire à prêcher, le jubé et le lambris qui règne tout autour des murs intérieurs de l'église ; tout cet ameublement est d'un effet décoratif satisfaisant, et la Commission estime avec ses délégués qu'il serait regrettable de le voir disparaître. On ne devrait, en conséquence, autoriser que les seuls travaux qui sont réellement indispensables à la conservation de l'église, tels que la restauration des fenêtres des trois absides et le rétablissement des meneaux qui ont été enlevés, ainsi que la restauration des fenêtres des basses-nefs. Si le conseil de fabrique voulait garnir de verrières peintes quelques-unes des fenêtres du chœur, il serait nécessaire d'apporter quelques changements peu importants à la boiserie, qui masque en partie ces fenêtres, et des propositions spéciales, avec dessins à l'appui, devront, dans ce cas, être soumises, avant toute exécution, aux autorités compétentes.

Le Secrétaire général,
J. Rousseau.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

TABLE DES MATIÈRE.

Pages.

Liste des membres effectifs et des correspondants de la Commission royale des monuments en 1881. 5
Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de janvier et de février 1881. . 11
Grès limbourgeois de Raeren. — 5e lettre à MM. les Membres du Comité du *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, par M. Schmitz 17
Épigraphie romaine de la Belgique, par M. H. Schuermans . 58
Bibliographie, par M. Éd. Fétis 66
Grès limbourgeois de Raeren. — 6e lettre à MM. les Membres du Comité du *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, par M. Schmitz 79
L'art de l'incrustation au commencement du XVIIe siècle en Belgique, par M. Joseph Gielen 110
Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de mars et d'avril 1881 . . 113
Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de mai et de juin 1881 . . 119
Les grès wallons ou grès-cérames ornés de l'ancienne Belgique ou des Pays-Bas, improprement nommés grès flamands. — 3e rapport. Les grès ornés à Boufflioulx au XVIe siècle, par M. D.-A. Van Bastelaer, Président de la Société archéologique de Charleroi 127
Accroissements du Musée de Bruxelles, par M. Éd. Fétis. . 189
Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de juillet et d'août 1881 . . 238
Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de septembre et d'octobre 1881. 247
Les commencements de la gravure aux Pays-Bas. — Roger Vander Weyden, — par M. Henri Hymans 261

Pages.

cristallerie de Vonèche, par M. Stanislas 279

, par M. J. Rousseau 318

G. ıs de Raeren — 7e lettre à MM. les Membres du C. *lletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, par ız 341

Commi. ·ale des monuments. — Résumé des procès-verbaux de ces des mois de novembre et de décembre 1881. 351

PLANCHES.

Pages.

Plaque incrustée représentant *la Fuite en Égypte* . . . 110

Les grès-céramiques ornés, pl. I 186

» pl. II 187

» pl. III 188

GETTY CENTER LINRARY
3 3125 00666 0845